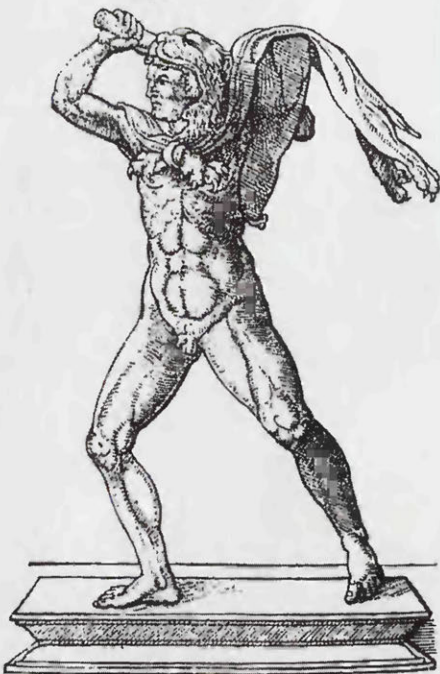




# МИФ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Herculeum illum Magnificus Heros Remundus Fuggerus vir nescio an doctior  
vel prudentior Antiquitatum venerandarum indagator maximus ex suis imaginibus  
prebuit imprimendum. & ita antrosum figuratus fuit.

# HERCVLES.



TRANSIVI INTREPIDVS PER MILLE PERICVLA VICTOR  
NON ACIES FERRI NON CLAVIS MOENIA PORTIS  
CONATVS TENVERE MEOS, DOMAT OMNIA VIRTVS,

Геркулес. Гравюра неизвестного художника  
из книги П. Апиануса и Б. Амантиуса  
"Древние надписи". Ингольштадт, 1534

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
КОМИССИЯ ПО КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

# МИФ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ



МОСКВА «НАУКА» 2003

УДК 94(4)  
ББК 63(0)4  
М68

Редакционная коллегия:

доктор исторических наук Л.М. БРАГИНА (отв. редактор)  
кандидат исторических наук В.М. ВОЛОДАРСКИЙ  
доктор искусствоведения В.Д. ДАЖИНА  
кандидат исторических наук О.В. ДМИТРИЕВА  
доктор исторических наук О.Ф. КУДРЯВЦЕВ  
доктор филологических наук Р.И. ХЛОДОВСКИЙ

Рецензенты:

доктор исторических наук И.Н. ОСИНОВСКИЙ  
кандидат исторических наук С.Л. ПЛЕШКОВА

**Миф в культуре Возрождения** / [Отв. ред. Л.М. Брагина]; Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 2003. – 324 с., 49 ил.  
ISBN 5-02-011802-8

В книге рассматривается одна из важнейших особенностей культуры Возрождения – обращение к мифологии в самых разных областях творчества. Выявляется специфика ренессансного понимания сущности мифа и его происхождения, прослеживаются сюжеты и образы античных мифов и средневековых легенд в литературе, искусстве, политической мысли, историографии. Особое внимание уделено мифотворчеству эпохи Возрождения – мифологизации явлений культуры, созданию политических мифов и т.д., – а также влиянию мифологии на менталитет различных социальных слоев. Сборник иллюстрирован работами мастеров искусства эпохи Возрождения.

Для историков, литературоведов, философов, искусствоведов, культурологов и всех интересующихся историей мировой культуры.

111 2002-II – № 183  
ISBN 5-02-011802-8

©Российская академия наук, 2003  
©Издательство “Наука”, художественное оформление, 2003



Комиссия по культуре Возрождения Научного совета по истории мировой культуры РАН предлагает вниманию читателей очередной сборник в серии ее изданий, отражающих комплексный подход к изучению проблем европейского Ренессанса. Эта задача осуществляется специалистами разных профилей – историками культуры, искусства, литературы и др. К настоящему времени опубликованы 18 сборников статей: Леон Баттиста Альберти. М., 1977; Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978; Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979; Томас Мор. 1478–1498. М., 1981; Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981; Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Культура Возрождения и общество. М., 1986; Культура эпохи Возрождения. Л., 1986; Рафаэль и его время. М., 1986; Эразм Роттердамский и его время. М., 1989; Природа в культуре Возрождения. М., 1993; Культура Возрождения и средние века. М., 1993; Культура и общество Италии накануне нового времени. М., 1993; Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997; Культура Возрождения XVI века. М., 1997; Культура Возрождения и власть. М., 1999; Человек в культуре Возрождения. М., 2001. Книга в культуре Возрождения. М., 2002.

В основу настоящего сборника положены материалы Международной научной конференции “Миф в культуре Возрождения” (Москва, 2001 г.), организованной Комиссией по культуре Возрождения совместно с Всероссийской ассоциацией медиевистов и историков раннего нового времени. Сборник содержит статьи историков, искусствоведов, литературоведов, философов Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Нижнего Новгорода, Воронежа, Балабаново, а также специалистов по культуре Возрождения из США, Франции, Италии, Нидерландов, принявших участие в конференции.

В сборнике подвергнута комплексному изучению одна из важных профилирующих тем культуры Возрождения – многоплановая роль мифологии в Ренессансе. Как самостоятельная эта тема впервые рассматривается в отечественной науке. Внимание авторов сборника привлекает обращение к мифу в самых разных областях творчества – в литературе, исторической и политической мысли, искусстве.

В ряде статей выявляется специфика ренессансного понимания сущности мифа, его происхождения и трансформации в новых историко-культурных условиях. Так, на итальянском и английском материале анализируются сюжеты, мотивы, образы античной мифологии и их своеобразное преломление в литературе и искусстве Возрождения. Использование средневековых мифов и легенд, как показывают авторы нескольких статей, стало характерным для ренессансной историографии и политической мысли, особенно во Франции и Германии.

Одна из важных проблем сборника – мифотворчество в эпоху Возрождения:

рождение новых политических, литературных, околонуточных мифов и мифологизация явлений самой ренессансной культуры, складывание легенд о ее деятелях (например, о Данте, Боккаччо). Поднята в сборнике и такая актуальная для современной науки проблема, как влияние мифологии на менталитет различных социальных слоев, в частности устойчивое бытование в представлениях горожан определенных идейных штампов мифологизированного характера.

Сборник иллюстрирован произведениями памятников искусства эпохи Возрождения.

# РАЙ И АД В ПОЭМЕ Франческо ПЕТРАРКИ “АФРИКА”

*Н.Х. Мингалеева*

Изображение загробного мира единой нитью проходит через все повествование программно-гуманистической эпической поэмы Петрарки “Африка”, воспевавшей подвиги Публия Корнелия Сципиона Африканского Старшего во 2-й Пунической войне и славное прошлое Древнего Рима<sup>1</sup>. Ад не упоминается только в одной из девяти песен поэмы – четвертой, а рай – в трех: третьей, четвертой и восьмой. Образы потустороннего мира то ограничиваются одной или несколькими строками, то вырастают до обширных картин, описываемых в десятках стихов. Таким предстает рай в эпизоде сна Сципиона, занимающем две трети I песни и всю II песнь, а также в сцене прения персонифицированных Рима и Карфагена в VII песни. Развернутые картины ада проходят перед взором читателя в “плаче” царя Массиниссы о предстоящей смерти его возлюбленной Софонисбы в V песни и в рассказе автора о нисхождении Софонисбы в преисподнюю в VI песни. Потусторонний мир запечатлен в разных жанрово-стилистических кодах, предполагающих различную степень истинности изображения. Конечно, совсем не безразлично, являются ли нам ад и рай в поэме в сновидении, пророчестве, видении, божественном откровении или в “плаче”, в похвальной речи или в повествовании, в развивающем сюжет описании или в авторском отступлении и частных сравнениях. При этом Петрарка говорит об аде и рае устами не только рассказчика, но и своих персонажей: отца и дяди Сципиона, самого Сципиона, его друга Лелия, его противника Сифака, его союзника Массиниссы, Софонисбы, старого моряка на корабле Ганнибала, Бога, Гомера. Высказываемые автором и героями “Африки” точки зрения то совпадают, то противоречат друг другу. Кроме того, каждая отдельная точка зрения, как правило, представляет собой более или менее произвольную совокупность идей и образов, принадлежащих разным (до противоположности) традициям. Изображение загробного мира поэтом пронизано многообразными – внутренними и внешними – структурно-семантическими и жанрово-стилистическими линиями и в этом смысле исполнено напряжения и динамики. Истина вибрирует, покрывается тайной и то и дело ускользает от читателя. Рассмотрим картинырая и ада в поэме, уделяя особое внимание выявлению основных культурных традиций и источников, взятых Петраркой за образец, их соотношения и значения в идейно-художественном целом. Попробуем также определить главные эстетические принципы изображения и сопоставить их с теоретическими декларациями гуманиста.

Уже во вступлении, обращаясь за помощью к Господу и посвящая ему свой труд, Петрарка упоминает античную преисподнюю – Эреб в контексте христианского догмата о сошествии Христа во ад: “Ты же, надежды / горний Оплот, Упованье людей, присночтимый Попратель / прежних богов и Эреба цепей, Ты, Коего тело / беспорочное зрим в наготе и в стигматных ранах, – / иже еси в небесех, помоги!” (I, 10–14)<sup>2</sup>. Поэт не только сразу намечает два культурных пла-

на повествования – античный и христианский, но и отождествляет античный ад с христианским. Первое сопряженное изображение ада и рая встречается в эпизоде, посвященном сновидению Сципиона. Отец и дядя являются Сципиону во сне, сообщают “горние” знания и, показывая восхищенному на небеса герою блаженные души, открывают славное прошлое и будущее Рима и предсказывают дальнейшую судьбу Сципиона. В композиции, идеях, мотивах и даже языке этого эпизода ощущается явное парадигматическое влияние “Сновидения Сципиона”, завершающего диалог Цицерона “О государстве”. Вслед за Цицероном поэт представляет рай как обретающуюся на “звездном небе” обитель вечно блаженных душ<sup>3</sup>, освободившихся от “бремени” своего тела<sup>4</sup> и заслуживших блаженство исполнением долга перед отечеством, возложенного на людей высшим божеством – правителем всего мира<sup>5</sup>. Вслед за Цицероном Петрарка приводит подробное рассуждение о ничтожности и тщете земной славы<sup>6</sup> и призывает своего героя, презирая толки черни, любить одну только доблесть, ведущую к небесному счастью и истинной славе<sup>7</sup>. Излагая эти идеи, поэт довольно близко следует тексту источника<sup>8</sup>.

Однако “цицероновский” рай является только эксплицитно выраженной основой рая Петрарки. Отношение поэта к своему источнику весьма избирательно. Некоторые мысли Цицерона поэт сознательно опускает. Это становится очевидным в тех местах, где в остальном текст образца передается довольно точно. Например, в отрывке о служении отечеству как пути на небо Петрарка никоим образом не воспроизводит слова Цицерона, следующего стоикам, о происхождении человеческих душ из шаровидных, быстро вращающихся, “наделенных душами и умом” вечных огней светил и звезд<sup>9</sup>. Более того, касаясь в дальнейшем идеи о божественности светил, Петрарка относит ее к числу поэтических выдумок (II, 381–386)<sup>10</sup>, вступая, таким образом, в скрытое противоречие со своим источником. Не упоминает поэт и о пифагорейско-платоновской музыкальной гармонии космоса, описанию которой Цицерон уделяет целую главу<sup>11</sup>. Нет в петрарковском сне Сципиона дорогого Цицерону, буквально повторяемого им в “Тускуланских беседах”, пространного доказательства вечности души<sup>12</sup>. Радикально переиначивается у Петрарки излагаемое у Цицерона платоновское учение о космических периодах, завершающихся всеобщими пожарами и потопами<sup>13</sup>. В интерпретации поэта, основывающейся на христианской цензуре учения (как это показывают его комментарии в другом произведении, поднимающем эту тему и, как известно, тесно связанном с “Африкой”, – в “Тайне”<sup>14</sup>), речь идет об обычных “засухах” и “разливах рек” на земле, результаты которых сравниваются с последствиями чумы и войн (II, 457–465).

В создаваемой Петраркой картине рая многое чуждо Цицерону. Так, Петрарка называет небесный рай Олимпом (I, 428–430). Мы полагаем, что, отождествляя звездный рай с Олимпом, Петрарка ориентировался на “Энеиду”, в которой Олимп теряет географическую определенность и в отличие от “Георгик”, где он изображается “лесистой горой”<sup>15</sup>, предстает по преимуществу “небесным”, “высокоэфирным”<sup>16</sup>, “звездным”<sup>17</sup> чертогом богов, а то и самим небом<sup>18</sup>. У Петрарки в самом начале беседы отец сообщает Сципиону: “владыка Олимпа” соизволил “неба / звездный отвергнуть рубж, допустив до полюсов горних / вживе тебя, а меня тебе назначив вожатым...” (I, 172–175). Значит, во вре-

мя своего сновидения Сципион находится в области “горних полюсов”, куда попадает, либо минуя сферу звездного неба, либо входя в нее (как бы через некие ворота). Ответ на вопрос, какое из двух возможных прочтений истинно, содержится в последующем разговоре Сципиона с дядей. Бог, говорит Сципион, “горний предел мироздания / пред недостойным отверз и явил сиянье Олимпа” (I, 429–430). Сравнив это утверждение с предыдущим, мы убеждаемся, что звездное небо и горняя область – названия одного и того же места; более того, мы узнаем, что именно здесь находится Олимп. Развивая мысль племянника, дядя Сципиона также помещает область “горних таинств” на звездное небо (I, 445–449). “Горний свет”, к которому устремляются римляне, погибшие за родину (I, 372), – это, конечно, “вечный” (eterna) и “неприступный” (inaccessa) свет “обитатели звездной” (I, 208–224). “Владыка Олимпа”, естественно, также пребывает на звездном небе. Поэтому отец уверяет Сципиона: “...с высей звездных / подвиг твой призрит вседержащий Олимпа Владыка” (II, 504–505)<sup>19</sup>. И сам Сципион восклицает: “В Стигийские прежде болота / з в е з д ы падут, а угрюмый царь преисподнего Орка / г о р н и й захватит п р е с т о л и взгремит перунами с н е б а / прежде, чем Африка Рим победит...” (II, 282–285)<sup>20</sup>.

Рассмотрим теперь, как характеризуются обитатели звездного Олимпа. Цицерон развивает внеличностную трактовку Бога, определяя его как первый из девяти, “внешний” небесный шар, “в котором укреплены вращающиеся круги, вечные пути звезд” (т.е. речь идет о самом “звездном небе”), как перводвигатель всего космоса<sup>21</sup>, “некий отрешенный и свободный ум, отстранившийся от всякой смертной плотности, всё чувствующей, всё движущий и сам находящийся в вечном самодвижении”<sup>22</sup>. “Владыка Олимпа” у Петрарки – это не абстрактный, божественный ум Цицерона и тем более не звездное небо. Правда, собственным именем языческой мифологии, Юпитером, в эпизоде сна Сципиона он назван только один раз и то мимоходом (I, 353). Но он наделяется чертами личности и благодаря специфическому набору определений Бога. Это – “высший Бог” (II, 298), “всесильный Бог” (I, 451), “вседержащий Владыка” (II, 505), “Господь на небесах” (I, 486), Отец (I, 490), Царь неба и земли (I, 491), Промыслитель (I, 470; II, 13) и праведный Судия (I, 498–499).

Нельзя не заметить, что все эти имена, особенно в их совокупности, намекают на христианского Бога. Но не более того, так как все они в той или иной форме встречаются и в античных текстах, которые, разумеется, вовсе не ограничиваются этими обозначениями Бога и не связывают их так тесно между собой. Так, в наиважнейшем источнике “Африки” – “Энеиде” – Юпитер называется не только “бессмертным властителем Олимпа”<sup>23</sup>, “великим повелителем Олимпа”<sup>24</sup>, но и – чаще всего – “всемогущим Отцом”<sup>25</sup>, а также “величайшим богом”<sup>26</sup>, “верховным владыкой мира”<sup>27</sup>, “повелителем людей и предвечным властителем природы”<sup>28</sup>, восседающим на “высях Олимпа” “родителем смертных и бессмертных”<sup>29</sup>, повелевающим с небес мановением руки “всемогущим светлым родителем”<sup>30</sup>, “царем богов, карающим людей”<sup>31</sup>, “царем Олимпа”<sup>32</sup>, “родителем богов и повелителем людей”<sup>33</sup>, который показан милосердным “к бедам людским”<sup>34</sup>, “великодушным”<sup>35</sup>, “беспристрастным”<sup>36</sup>, “суровым”<sup>37</sup> и даже “жестоким”<sup>38</sup> судьей и др. Но при этом Юпитер “Энеиды” не перестает быть Олимпийским богом-громовержцем<sup>39</sup>, супругом и братом богини Юноны, сы-

ном Кибелы<sup>40</sup>, родителем/отцом/повелителем богов Олимпа<sup>41</sup>, “властителем, усмирившим Олимп”<sup>42</sup>, и проч.<sup>43</sup>

Небесный Олимп Петрарки населяют не только “Владыка Олимпа” и святые, но и “боги”<sup>44</sup>. Кто они? Конечно, не светила Цицерона. Но об этом мы уже говорили. Не исключено, что под словом “боги” Петрарка подразумевал святых, тем более что в данном случае он мог опереться на Цицерона, который называет души людей богами<sup>45</sup> и утверждает, что после смерти люди станут “богами или соседями богов”<sup>46</sup>. В отрывке, который позволяет выдвинуть такую гипотезу, говорится о “слезной мольбе” героя при виде ран его отца. Поэт сообщает, что отзвук этой “мольбы” достиг “звездной обители” (I, 209) и “изумился сонм святой” (*sacer ille chorus supuit*) (I, 214). Затем, описав небесное блаженство, он продолжает: “...впервые звук непривычный / слуха коснулся б о г о в...” (*auremque deorum / Insuetus pulsare fragor*) (I, 221–222). Можно предположить, что понятия “святой сонм” и “боги” синонимичны. Однако, строго говоря, в тексте Петрарки нет сколько-нибудь определенных указаний ни в пользу, ни против предложенной интерпретации. Признавая ее принципиальную возможность в рамках сна Сципиона, мы ни в коей мере не должны пренебрегать и возможностью языческого мифологического толкования. Ведь в другом посвященном раю эпизоде “Африки” Петрарка упоминает богов языческого Пантеона, в частности Марса<sup>47</sup>. Так или иначе, но однозначного определения “богов” в поэме нет. Понятие всегда сохраняет некоторую недоговоренность, двусмысленность.

Перейдем к другому существенному отличию картины рая у Петрарки от модели Цицерона. Среди многочисленных определений природы человеческой души Цицерон выделял несколько, казавшихся ему близкими к истине: определение души как огня у Зенона, как духа воздуха или воспламененного воздуха у Панетия, как числа у Пифагора и как пятой стихии ума-энтелехии Аристотеля<sup>48</sup>. Неудивительно поэтому, что он теоретически отрицал возможность увидеть душу в пластической, а тем более в антропоморфной форме<sup>49</sup>. Исходя из этой точки зрения, он резко критиковал картины преисподней у поэтов – в его оценке “дикие выдумки”, опирающиеся на заблуждения и суеверия<sup>50</sup>, – за то, что они “выдумывали такое, чего без тела ни сделать, ни вообразить нельзя”<sup>51</sup>. “Невозможно ведь представить умом душу, которая живет сама по себе, – рассуждает Цицерон, – и вот им пытались придать какой-нибудь образ или облик... Это – призраки мертвых, но по воле поэтов призраки эти даже говорят, а ведь для этого нужен язык, небо, гортань, грудь, легкие во всем их складе и силе. Ведь мыслью увидеть поэты ничего не могли и вот обращались к зрению. Лишь могучему гению под силу отъять ум от чувств и оторвать собственную мысль от общей привычки”<sup>52</sup>.

Петрарка же следует поэтической традиции пластического изображения загробного существования душ. Души отца Сципиона, его дяди и всех тех праведников, которых герой видит на небесах, предстают в своем прижизненном (на момент смерти) телесном облике. Отец являет “отверзтые раны / на животе, на груди и на всем изрубленном теле” (I, 163–164), раны, “кровавящие тело / от головы до пят” (I, 200–201). Дядя шествует “твердой поступью”, его грудь “необорною силою дышит”, “пламенеет взор, и краса чарует живая” (I, 341–343). Поэт обращает внимание даже на затылки обитателей рая, свидетельствующие



о знатности “славного собрания” (I, 344). Райские тени сохраняют индивидуальные черты внешности. Поэтому при приближении первого сонма святых Сципион замечает: “Истинно, если глаза не лгут, немало знакомцев / зрю среди сих пришлецов: мне памятни стать и повадка, / тоже и лица, хоть в чуждых лучах, – знакомые лица, видел я их, я жил среди них в отеческом граде!” (I, 356–359). Взгляд поэта останавливается также на одежде и атрибутах героев. Так, покаявшаяся пятого царя Рима, дядя Сципиона отмечает: “...зрю багряницу и тогу, / кресла престольные, в розгах топор, наряд величавый, / бранных паренье наград, четверню с колесницею...” (I, 527–529).

Как видим, в изображении святых душ Петрарка не считается с философскими соображениями Цицерона, а руководствуется другой античной традицией – поэтической. Текст Петрарки содержит и более точное указание на основной источник – “Энеиду” Вергилия. Так, описание реакции Сципиона на раны отца в самом начале эпизода является “репликой” на сцену встречи Энея с его другом Деифобом в подземном царстве. У Вергилия сказано: «Вдруг Деифоб Приамид предстал перед взором Энея, / Весь изувечен, лицо истерзано пыткой жестокой, / Обе руки в крови, и оба отрезаны уха, / Раны на месте ноздрей безобразно зияют. Несчастный страшные эти следы прикрывал рукою дрожащей; / Друга с трудом лишь узнал Эней и окликнул печально: / “Славный в боях Деифоб, благородный Тевкра потомок! / Кто решился тебе отомстить так жестоко и гнусно? / Так над тобою кому надругаться дозволено было?”»<sup>53</sup>. А вот что мы читаем у Петрарки: «Так он изрек, а сын к нему приникает, взирая / в скорбной тоске на злодейство ран, кровавящих тело от головы до пят, – душа томится кручиной, / слезы рекою текут, из груди без удержу рвется / стон, и, прервав отца, возглашает юноша с плачем: “Горе и ужас очам! Кто смел жестоким железом / милое сердце пронзить? И чья десница дерзнула / достопочтенный лик оскорбить преступным ударом?”» (I, 199–207). Зависимость текста Петрарки от Вергилия несомненна. Правда, то, что Эней пережил в аду, Сципион переживает в раю. Вспомним также и то, что именно Вергилий, пусть скупой, указывает на внешность и атрибутику пребывающих в Элизии душ будущих потомков Энея<sup>54</sup>.

Вергилиевская традиция проявляется и в именовании райских душ теньями. Так средствами поэтического языка Петрарка выражает нематериальность душ. Необходимо обратить особое внимание на этот факт, поскольку комментатор русского издания “Африки” Е.Г. Рабинович утверждает, что обитатели Сципионова рая у Петрарки “существуют во плоти, как и положено воскресшим”<sup>55</sup>. Оставим в стороне немыслимость такого анахронизма для католика. Но разве воскресшие во плоти герои могли бы сказать, что на небе им “нет дела до прежней / брэнной темницы” и что они глядят “с высоты на презренные язвы / плоти постылой” (I, 327–329)? Разве стал бы поэт называть воскресших во плоти героев “душами” и “теньями”? А между тем в эпизоде сна Сципиона он шесть раз называет их так, причем в пяти случаях имеет в виду целые сонмы небожителей<sup>56</sup>. Наконец, разве Петрарка подчеркнул бы, что, когда отец повел Сципиона в обратный путь на землю, “тень от двоих единая зрима” была (II, 331)?

Как видим, небожители сна Сципиона бесплотны. Они имеют лишь некое подобие тела, его внешнюю форму. Следуя за Вергилием в этом способе изо-

бражения, Петрарка, однако, и на этот раз выходит за пределы своего античного образца и даже вступает в противоречие с ним. Он усиливает пластичность образов так, что иногда его райские души принимают куда более плотский облик, чем это санкционировалось вергилиевской традицией. Только на фоне этой традиции возникает внутритекстовое противоречие: небожители то декларативно бесплотны (основная линия), то вдруг делают то, чего, как говорил Цицерон, без плоти сделать нельзя. Изображение как бы (т.е. опять-таки на фоне вергилиевской традиции) раздваивается. Причем поэт явно противопоставляет конфликтующие точки зрения. Он демонстративно нарушает устойчивый в античной поэзии мотив неудавшегося объятия в загробном мире – мотив, воспринятый Вергилием от Гомера и повторенный им в “Энеиде” до деталей. Вспомним, при встрече с Анхизом Эней трижды пытался обнять отца, но “трижды из сомкнутых рук бесплотная тень ускользала, / словно дыханье, легка, сновиденьям крылатым подобна”<sup>57</sup>. У Петрарки отец крепко обнимает и нежно ласкает Сципиона (I, 224–225). Мотив подчеркнут удвоением. Дядя тоже крепко обнимает “юного родича” (I, 438).

Сами по себе эти два места, однако, не противоречат основному образу бесплотных душ и могут рассматриваться как его изменение, расширение. Недаром, сообщая об объятии героев, Петрарка, как это ни неожиданно, следует художественному (в отличие от философского) плану цicerоновского “Сновидения Сципиона”, в котором Сципион Младший рассказывает, что когда он увидел во сне отца, то “сразу же ударился в слезы, а он объятиями и поцелуями унимал мой плач”<sup>58</sup>. Речь идет, конечно, не о теле в собственном смысле слова, а о телесной кажимости, воспринимаемой не только, как у Вергилия, зрением и слухом – самыми духовными чувствами, но и осязанием. Забегая вперед, отметим, что эта повышенная по сравнению с классическими текстами пластичность изображения душ – до осязательных ощущений – распространяется Петраркой на весь потусторонний мир. Если в раю Сципион обнимается с душами отца и дяди, то в преисподней, представленной в VI песни, “сильномогучий” Ахилл бродит “тяжким шагом”, “след по блеклой траве пролагая” (VI, 57–58). Как видим, души, находящиеся в аду, не менее пластичны, чем райские тени, так что противопоставление их у Е.Г. Рабинович как бесплотных существующим во плоти<sup>59</sup> не имеет основания. И в аду и в раю – бесплотные тени, их осязательность кажущаяся.

Идейно-художественное влияние Вергилия в эпизоде сна Сципиона не исчерпывается трактовкой райских душ. От Вергилия также воспринят впервые введенный им в классическую литературу прием “обратного пророчества” (когда, пользуясь исторической дистанцией между изображаемым событием и временем создания изображения, автор представляет в качестве будущих уже совершившиеся события). В “Энеиде” Юпитер на Олимпе открывает Венере судьбы Энея и его потомков вплоть до времен Августа и вещает о грядущей мощи и величии Римской державы<sup>60</sup>. Затем в преисподней Анхиз показывает Энею души будущих героев Рима<sup>61</sup>. В поэме Петрарки отец Сципиона тоже прорицает сыну судьбы Рима, повествуя и о его предстоящем небывалом взлете, и о последующем падении. При этом Сципион узнаёт не только то, чего не знали римляне его времени, но и то, что вообще древним римлянам не было известно до рас-

пространения христианства: пророчество заканчивается указанием на эсхатологический конец света. “Твой Рим, – говорит отец Сципиона, – доживет, хотя и во прахе, / до скончания дней и вкупе со всею вселенной / сгинет в исходе времен” (In finem, quamvis ruinosa, dierum / Vivet et extremum veniet tua Roma sub evum / Cum mundo peritura suo) (II, 324–326).

К вергилиевской традиции восходят и образы ада в сне Сципиона. В этом вопросе поэт полностью отходит от цicerоновской космологии. В своем “Сновидении Сципиона” Цицерон утверждает, что души людей, рабски предававшихся в земной жизни чувственным наслаждениям и тем оскорбивших “права богов и людей”, носятся, “выйдя из их тел, вокруг самой Земли” в течение многих веков, но потом также “возвращаются” на звездное небо<sup>62</sup>. Райское блаженство, следовательно, конечный удел всех людей, но души доблестных, мудрых мужей по смерти сразу отправляются на звездное небо, а души порочных людей перед этим проходят своеобразное очищение. Рай дополнен не подземным адом, а воздушным чистилищем.

Совсем другую картину рисует Петрарка. Его герои говорят об Эребе, в который должны кануть “лукавые тени” мавров (I, 284), об “Авернских безднах”, в которые увлекли шестого царя Рима Тарквиния Гордого “злые дела, дух лютый, наглое имя”, поскольку в рай “век не внидут ни томная лень, ни гордыня дерзкая” (I, 541–545). Упоминает поэт и Стигийские болота, и “угрюмого царя преисподнего Орка” (I, 282–283). Бесспорно, что в своей основе это античный литературно-мифологический ад, классическое изображение которого Петрарка нашел в VI песни “Энеиды”<sup>63</sup>.

Однако античная традиция, как и прежде, не только воспроизводится, но и нарушается Петrarкой. К этому неминуемо ведет сочетание вергилиевской преисподней с цicerоновским звездным раем. Ведь у Вергилия в подземном царстве обитают души всех умерших людей и души праведников вкушают посмертное блаженство в особой области ада – Элизии. Святые же сонмы петрарковского сна Сципиона пребывают на небесах, в то время как грешники отправляются в Эреб. Правда, в Вергилиевой картине загробного мира при тщательном изучении нельзя не обнаружить противоречий, возникших в результате давно замеченного исследователями слияния нескольких трактовок темы. Так, “славных героев” мы встречаем не только в Элизии, но и в пятой из перечисленных Вергилием области преисподней – в “приюте воителей славных”. Кроме того, о Цезаре и “потомках Юла” сообщается, что им “суждено вознестись к средоточию великого неба”<sup>64</sup>, очевидно как “вознесенным доблестью к звездам / Детям богов”, о которых пророчествует Сивилла<sup>65</sup>. Как видим, посмертная судьба героев в толковании Вергилия троится. Отметим и другое противоречие. Несмотря на то что Элизий описывается Вергилием как “радостный край”, в котором наслаждаются благочестные души, его Анхиз сообщает Энею, что после смерти души всех людей должны понести кару, “чтобы мукой / Прошлое зло искупить”<sup>66</sup>. “Каждый из нас (включает и себя, уже пребывающего в Элизии. – sic! Н.М.) терпит (настоящее время. – sic! Н.М.) Маны свои...” – говорит он и т.д.<sup>67</sup> Оказывается, все в царстве мертвых Вергилия имеют грехи, от которых должны очиститься муками. Из сказанного следует, что когда Петрарка помещает своих праведников на небеса и отмечает, что в Эреб нисходят грешники, то это

в строгом смысле еще не свидетельствует о разрыве с вергилиевской традицией. С большей уверенностью можно говорить о смещении акцентов и об отходе от основной линии в трактовке Вергилия (обитель блаженства – находящийся в преисподней Элизий) и соответственно об избирательном воспроизведении Вергилиева, как и всех других, загробного мира в тексте Петрарки.

Итак, рассмотрев картину ада и рая в эпизоде сна Сципиона, мы можем определить главные художественные принципы изображения и их идейную основу. Как мы могли убедиться, потусторонний мир эпизода в целом создан произвольным сочетанием античных традиций, используемых в неполном объеме и корректирующих друг друга в соответствии с общим замыслом автора. Петрарка выражает свои идеи по преимуществу языком и образами Цицерона и Вергилия. Избирательное воспроизведение источников выявляет целенаправленность этого весьма своеобразного античного синтеза. Анализируя представленный нами материал, можно заметить, что античные образы и идеи отбираются, комбинируются и интерпретируются поэтом по принципу соответствия христианским взглядам: с одной стороны, небесный рай, исполненный неприступного света, вечного блаженства, горняя обитель высшего Бога, характеризуемого максимально близко – в рамках возможного для античности – христианскому Богу, богов, неразлично сливающихся со святыми, и святых – бесплотных душ, а с другой стороны, принимающий грешников ад – словом, античный загробный мир, увиденный глазами христианина, или христианство, выраженное художественными средствами античности.

Эта сложная, двухслойная форма эпизода воплощает стилевые особенности гуманистической поэзии, какой она виделась Петрарке. Картина рая и ада в сне Сципиона основывается на идеях и принципах гуманистической теории поэзии. Это, во-первых, соблюдаемый в определенных пределах принцип исторической и психологической правдивости, согласно которому, в частности, герои античности не должны мыслить и выражаться по-христиански. В 1362–1363 гг. Петрарка посвятил одно из “Старческих писем” опровержению раздававшихся в его адрес обвинений в нарушении этого требования в “Африке”. Критики поэмы помимо прочего утверждали, что в предсмертном монологе Магона слышится голос христианина. Петрарка возражал: в размышлениях героя о смерти “нет ничего такого, что не могло бы прийти в голову человеку, много испытавшему и быстро идущему к концу своего жизненного опыта, но остающемуся вполне в пределах природного ума и естественного разума...”<sup>68</sup>. Отчетливо формулируя свой стиливый критерий, гуманист пишет: “...никакая сила и красота слова, мы знаем, не спасут от справедливого осуждения, если нет соответствия положению и нравам говорящего...”<sup>69</sup>.

Во-вторых, гуманистическая теория и “защита” поэзии провозглашают глубокую истинность и нравственность смысла поэтических произведений. Так, в третьей книге “Инвектив против врача” Петрарка говорит, что цель поэзии – “украсить истину и восславить великолепным стилем жизнь Христа, или иную святыню, или даже что-нибудь мирское, только не запретное”<sup>70</sup>. Значит, согласно критерию истинности, ложные, в том числе языческие, представления не могут быть собственным предметом поэзии. Отсюда неизменное стремление Петрарки в рассматриваемом нами изображении загробного мира передать истин-

ные, в его оценке, христианские идеи или по крайней мере указать, намекнуть на них. Структура текста, таким образом, строится на соблюдении некоего баланса между исторически достоверными античными представлениями и истинными христианскими взглядами. Поиски такого идейно-художественного синтеза осуществляются в русле гуманистической концепции вымысла (*fabula*) как поэтической формы, имеющей эстетические и эзотерические функции. «...Поэт, – утверждает гуманист в первой книге “Инвектив против врача”, – стремится одеть истину вещей прекрасными покровами, где она таится от бессмысленной толпы... и где даровитые и неленостные читатели находят ее тем более сладостной, чем труднее были поиски...»<sup>71</sup>. В результате сопряжения всех трех идейно-художественных принципов: исторической правдивости, истинности, поэтического вымысла – и возникает специфическая структура анализируемого эпизода “Африки”.

Эта художественная структура в целом сохраняется и в других эпизодах поэмы, посвященных теме потустороннего мира. Своеобразие и даже исключительность “Африки” с точки зрения исследуемой проблемы состоит в том, что в ней дается несколько вариантов единого художественного решения, создаваемых путем усиления того или иного элемента структуры. Различие между вариантами иногда столь велико, что если не рассматривать все эпизоды в их единстве, то можно прийти к заключению о существовании нескольких взаимоисключающих картин ада и рая в поэме. В сцене Сципиона структура изображения загробного мира достаточно гармонична, уравновешенна. В больших полотнах V и VI песен максимально усилена античная компонента структуры. Вергилиевский ад в ряде существенных черт и некоторых деталях воссоздан в “плаче” царя Массиниссы о неминуемой разлуке с Софонисбой, которую он собирается отравить, дабы избавить от позора римского плена (V песня). Затем в VI песни сам автор рассказывает о нисхождении души усопшей Софонисбы в преисподнюю и еще раз с некоторыми изменениями и дополнениями воспроизводит модель Вергилия.

Композиционно и тематически эпизоды явно сопоставлены друг с другом. Аффективный и гипотетический монолог Массиниссы корректируется объективирующим авторским повествованием. Массинисса разделяет загробный мир на звездный рай, в который, по его убеждению, попадет доблестный Сципион (V, 555–556), и преисподнюю, которую он называет “убежищем дольным” (V, 546), Эребом (V, 553), “бледным царством подземного Дита” (V, 557–558), “бездной Тартара” (V, 645). Он мысленно обращается к Харону, “ненавистному старику”, перевозящему в ад души усопших, и перечисляет побывавших в его “черном челне” легендарных красавиц древности (V, 651–674). Он говорит со “злым Цербером”, вспоминая, как Орфей смирил его своей игрой на лире (V, 675–676). Он оживляет в памяти миф о царице преисподней Прозерпине (V, 678–679). В царстве мертвых Массинисса выделяет две области, в которых ему видится Софонисба. Сначала он представляет свою возлюбленную “под миртовой сенью” (V, 547), т.е. в Вергилиевом “миртовом лесу” среди “полей скорби”, где, согласно “Энеиде”, пребывают души “всех, кого извела любви жестокая язва” и кого даже смерть “не избавила от мук и тревоги”<sup>72</sup>. В это “убежище” вместе с Софонисбой жаждет отправиться и сам Массинисса (V, 533). В описании

предвкушаемой герою жизни в дольней обители погибших от любви сохраняются и развиваются два мотива Вергилия: страдания и любви. Вспомним, Эней, проходя “полями скорби”, встречает Дидону, которая бродит, “от недавней раны страдая”, и т.д.<sup>73</sup> Тем не менее поэт сообщает, что в тенистом лесу первый муж Дидоны, Сихей, “по-прежнему жаркой любовью / ... на любовь отвечает царице”<sup>74</sup>. В воображении Массиниссы муки загробного существования “под миртовой сенью” в еще большей мере сливаются с блаженством любви. “Будем вместе бродить и вместе плакать, – мечтает он, – навечно / вместе – такую чету никогда разлучить не сумеет / сам стальной Сципион и не сломит нашей любви! / Стану на зависть богам преисподним, на зависть Цереры / зятю, на зависть сонмам немым блаженной в Эребе / тенью – мне Сципион не отравит сладость любви!” (V, 549–554). Здесь происходит контаминация Вергилиева образа “полей скорби” с рассказом Овидия о преисподних “полях, где приют благочестивых”, где “рядом гуляют друг с другом” Орфей с вновь обретенной им после трагической смерти Эвридикой<sup>75</sup>.

С нарастанием патетики к концу “многогорестного плача” героя загробный статус Софонисбы повышается. Теперь Массинисса заявляет, что Софонисба удалится “прямою тропею” к Елисейским полям (V, 686), т.е. в Элизий. Вергилиевская картина загробного мира получает в “плаче Массиниссы” самое целостное – в рамках “Африки” – отображение. Здесь наиболее полно представлена потусторонняя топография Вергилия, здесь находит максимальное развитие типичная для Вергилия идея сплетения мук и блаженства в аду. Здесь вергилиевская традиция практически не искажается христианским переосмыслением. Преисподняя, в которой обретаются персонажи античных мифов, в которой находится обитель блаженства – Элизий, в которой, наконец, красота и любовь способны осветить “счастьем” вековечный мрак (V, 646–647), – это, конечно, ни в коей мере не христианский ад с вечными, запретными муками грешников. Минимизация христианского подтекста в “плаче Массиниссы” художественно весьма органична. Она получает художественное обоснование в подчеркнутой субъективности и гипотетичности исторически и психологически правдоподобной в этом отношении речи античного героя.

Как мы уже сказали, в следующей, VI песни авторский рассказ о нисхождении “тени” Софонисбы в Эреб корректирует картину, созданную воображением Массиниссы, и тем самым выявляет и определяет пределы ее субъективности и условности. Прежде всего, “снижается” образ Софонисбы, крайне идеализируемой в “плаче Массиниссы”. Массинисса уверен, что “неземная”, несравненная красота его возлюбленной не только “разгонит мрак” ада и своим появлением осчастливит бесплотные тени, но и покорит царя преисподней и его свирепых служителей – Харона и Цербера, так что все они без ума влюбятся в Софонисбу и она, самоубийца, “прямым путем” отправится в Элизий (V, 646–686). Автор также говорит о всеобщем восхищении в подземной стране “величавой тенью” царицы. Еще раз, вслед за Массиниссой, он вызывает в памяти образованного читателя рассказ Вергилия в “Георгиках” о пении Орфея в аду<sup>76</sup>, замечая, что, увидев Софонисбу, даже “Евменид нечесаных стая / жестоколиких разинула рты в немом изумлень” (VI, 1–6).



Однако, во-первых, никто не влюбился в Софонисбу. Во-вторых, адский трибунал смягчил первоначальный приговор Миноса, осудившего царицу на заключение в “темнице самоубийц”, руководствуясь вовсе не пристрастием, а соображениями законности. Главный судья Эак провозгласил: “Смерти причина – любовь, и отнят свет поневоле! / В третье узилище пусть идет, где ей по закону / нашему место: незачем ей безвинно обиды претерпевать еще и от вас...” (VI, 20–23). И наконец, в соответствии с этим постановлением, получившим единогласное одобрение всех обитателей Эреба, Софонисба отправилась отнюдь не в блаженный Элизий, а в Вергилиеву “мировую долину”, описывая которую автор по сравнению с Массиниссой (и, добавим, Вергилием) сгущает мрачные краски, акцентируя идею посмертного воздаяния за грехи: “...здесь лишь плач и печаль, и о долгих стенанья мытарствах, / страха тоска и стыда, и к своей же ненависть доле, / здесь преступная страсть, гнев, злодейство, с верностью хитрость, / с ласкою вместе обман и вместе с забавою мука, / краткий смех и лукавый взгляд попутеля клятвы – / ложь здесь теснится ко лжи под нечастой правды покровом” (VI, 45–50). Автор показывает и тщетность надежды Массиниссы на скорую посмертную встречу с Софонисбой в подземном царстве (V, 670–673, 688), сообщая, что, дожив до глубокой старости, Массинисса “воспарит” в небесный рай (VI, 71–73).

Вместе с тем в авторском повествовании сохраняется классицистическое литературно-мифологическое изображение ада. Взгляд автора уже: он ничего не говорит об Элизии и концентрирует свое внимание на первых “узилищах” Вергилиевой преисподней. Но его рассказ детализированнее. Он рисует сцену суда над прибывающей в ад душой грешницы, описывает “мировую долину” и ее обитателей, упоминает о “темнице” для самоубийц (VI, 13–15) и о пещерах, в “немилую тесноту” которых “гонят грешников” (VI, 39–40). Он вводит новые мифические персонажи слугителей ада: Эвменид, судей – сурового Миноса, Радаманта и справедливого Эака, а также исполнителя их приговора – “лютого ликтора” (VI, 16–17).

Таким образом, если в отношении оценок и прогнозов автор корректирует Массиниссу, то в отношении самого изображения ада он, кроме того, частично дополняет и конкретизирует картину. Но самое главное – в авторском рассказе воспроизводится возникшая, как мы показали, в результате контаминации образов Вергилия и Овидия совершенно нехристианская идея Массиниссы о возможности счастья любви в аду, невзирая на заслуженные страдания. В долине миртов Софонисба “среди луга” встречает Пирама и Фисбу, подобных Орфею и Эвридике Овидия: “...вместе идущих, руки сомкнув, и сплетенных в объятье / тесном” (VI, 65–67). “Фисба, счастливица ты!” – горестно восклицает одинокая царица, которой, как подчеркивает поэт, “любезна любовь, сбереженная в бездне Авернской” (VI, 68–69). Примечательно, однако, что в изложении автора идея счастья среди адских мук теряет идеологическую остроту, затухает. Ведь счастливыми чету неразлучных влюбленных называет не сам автор, а Софонисба. Его собственная точка зрения остается невыясненной. Строго говоря, повествователь лишь констатирует факт сохранения любви в преисподней.

Зато в отличие от “плача Массиниссы” в авторском рассказе существует скрытый христианский фон. Он угадывается, например, в изменении нумерации

подземных “узилищ”, возникшем в результате исключения одной из упомянутых Вергилием юдоли, обособленное существование которой в аду не оправдано в глазах христианина. Речь идет о второй из названных у Марона обители погибших от “лживых наветов”, которая следует за обителью умерших младенцев. В третьем “приюте”, по Вергилию, обитают самоубийцы, и, наконец, в четвертой по порядку упоминания области преисподней – в “полях скорби” с миртовым лесом – находятся жертвы любви. Петрарка говорит только о “темнице самоубийц” и “миртовой долине” и называет их не третьим и четвертым, как у Вергилия, а вторым и третьим “узилищем” подземного царства. Вряд ли это изменение нумерации было ошибкой в счете, как полагает Е.Г. Рабинович. “Ошибка в счете, – поясняет она, – может быть мотивирована тем, что младенцы и жертвы доносов объединяются невинностью, о страданиях их ничего не сказано, и в поэтической топографии их соседство легко представить как совместимость”<sup>77</sup>. Но младенцы в преисподней Вергилия, как и все души преждевременно умерших людей, страдают (“Тут же у первых дверей он плач протяжный услышал. / Горько плакали здесь младенцев души...” – говорится в “Энеиде”<sup>78</sup>). И с точки зрения христианина, запечатленной в данном случае в “Африке”, их страдание оправданно, коль скоро дело касается некрещеных, а значит, и не абсолютно безвинных младенцев. Жертвы же ложных наветов в оценке христианина действительно невинны и не могут находиться в аду, а если они там и окажутся, то уж, конечно, не в качестве невинных жертв, а скорее всего опять же как некрещеные.

Таким образом, исключает ли Петрарка Вергилиеву обитель жертв доносов из своего изображения ада на основании их невинности или объединяет ее с приютом младенцев, речь идет о сознательной христианской цензуре Вергилия, а не о математических способностях Петрарки. Возможно, христианский подтекст кроется также в именовании реки, по которой Харон перевозит души усопших в ад, – не Ахеронта, как у большинства поэтов, в том числе у Вергилия (и, заметим, у Данте), а, вслед за Сенекой – вот еще один античный источник поэмы, – Леты (III, 254–255; V, 651; VI, 38)<sup>79</sup>. Заменяя Ахеронт Летой – рекой Элизия у Вергилия, – Петрарка тем самым мог указывать на несуществование Элизия, области блаженства, в аду. Правомочность такого толкования подкрепляется тем фактом, что Элизий и в самом деле, за исключением крайне субъективного “плача Массиниссы”, нигде в “Африке” не упоминается. Как нам представляется, еще одно отступление от модели Вергилия под “эгидой” Сенеки – добавление к двум судьям Вергилиевского адского трибунала, Миносу и Радаманту, третьего, Зака<sup>80</sup>, – продиктовано в конечном счете тоже христианской идеей троичности Бога-Судии.

В вергилиевскую в своей основе картину Эреба поэт вносит и другие изменения, не лишённые идеологических конъюнктаций. Так, перечисляя мифологических обитателей “миртовой долины”, он, как это верно заметила Е.Г. Рабинович<sup>81</sup>, ни разу не повторяет Вергилия, заселяющего свои “поля скорби” другими античными героями и героинями. Как и у Марона, все они: Ифий, Библида, Мирра, Орфей, Ахилл, Парис, Энона, Елена, Турн и, наконец, Пирам и Фисба, – легендарные жертвы любви. Но – что не менее характерно для художественного метода Петрарки, всегда komponующего несколько образов, – все они, за

исключением обеих супругов Париса, Эноны и Елены, – персонажи другого античного источника – “Метаморфоз” Овидия. Что же касается Елены и Эноны, то следует иметь в виду, что Елена, хотя и не является героиней “Метаморфоз”, ни раз упоминается в них, а образ Эноны подробно разработан в другом сочинении Овидия – в “Героидах”.

Однако, обращаясь к Овидию, Петрарка и в этом случае сохраняет за собой свободу творческого отношения к источнику. Например, Овидиево описание брачного соединения Орфея с Эвридикой в Эребе Петрарка, как отмечалось, переносит на другую пару Овидия – Пирама и Фисбу, в то время как Орфей в его изображении, оказываясь не в “полях благочестивых” Овидия и не в Элизии, как у Вергилия, а в “миртовой долине” (еще одно свидетельство элиминации Элизия в “Африке”), “тщетно кличет вернуться назад свою Евридику” (VI, 56) в соответствии с близкой христианскому видению идеей Вергилия о сходстве между муками в аду и земной жизнью его обитателей. Не менее красноречив и образ Мирры. По Овидию, Мирра, восплавленная преступной страстью к отцу и с помощью обмана ставшая его любовницей, будучи им узнанной и отвергнутой, обратилась к богам, исполненная отвращения к самой себе, с мольбой изгнать ее, недостойную, из мира живых и мертвых (“...чтоб живой мне живых не позорить, / Иль, умерев, мертвецов...”<sup>82</sup>) и была превращена в дерево. Таким образом, сам факт пребывания Мирры в “миртовой долине” Петрарки и к тому же в человеческом облике (она лишь “листвою в стыде непомерном / кутает лик” – VI, 54–55) говорит о полемике с Овидием, о неприятии лежащей в основе “Метаморфоз” и подробно излагаемой в последней книге произведения пифагорейской теории перевоплощения душ.

Появление другого героя Овидия, Ахилла, в “миртовой долине” приводит к смене версии мифа. У Назона Ахилл погибает по воле разгневанных богов – основателей Трои – Нептуна и Аполлона, который направляет своей рукой роковые стрелы Париса<sup>83</sup>. Петрарка делает Ахилла жертвой любви, следуя более поздней версии мифа, согласно которой влюбленный в троянскую царевну Поликсену Ахилл погибает от руки Париса, когда безоружный отправляется для переговоров о свадьбе в святилище Аполлона на троянской равнине. Интересно, что этой версии мифа, по-видимому, следовал и Данте, поместивший Ахилла (вместе с Парисом и Еленой) в круг сладострастников<sup>84</sup>. Конечно, этот факт не дает достаточных оснований для того, чтобы говорить о влиянии Данте на Петрарку, так как оба они могли черпать непосредственно из одного источника или круга источников, но по крайней мере их параллелизм в данном случае очевиден. Как видим, изображая преисподнюю, Петрарка отходит от классических образцов не только из глубоких идеологических соображений. Он изменяет и дополняет образцы рядом более или менее значительных деталей, не выходящих в принципе за рамки классицистического стиля. Так, он переиначивает описание обители погибших от любви, представляя ее в виде миниатюрного пейзажа. Вергилий лишь упоминает о “полях скорби” и тенистом миртовом лесе. Петрарка превращает эту юдоль в окруженную темной “холмистой грядой” “мрачную” долину с “широкими полянами” под “ветхой сенью” разросшихся кругом тенистых миртов (V, 40–42).

Как мы могли уже не раз убедиться, принцип индивидуализирующего подражания (согласно которому поэт, придерживаясь в основном одного образца или komponуя несколько образцов, изменяет некоторые существенные и/или несущественные детали с целью выявления своего оригинального замысла и/или – в случае незначительных изменений – просто заявляя о своем существовании) находит в “Африке” многообразное воплощение. Следует добавить, что он был и теоретически осмыслен гуманистом, и сформулирован, например в письме 1350–1351 гг. “об изобретении и таланте” (*de inventione et ingenio*). “...Больше разборчивости и искусства в том, – пишет Петрарка Фоме Мессинскому, – чтобы, подражая пчелам, передавать суждения других людей своими словами”<sup>85</sup>. “Вот что я хотел бы сказать о подражании пчелам, – развивает свою мысль гуманист. – По их примеру из всего, что читаешь, избранное затаи в улье сердца, со всем тщанием береги и крепко храни, чтобы, если возможно, ничего не пропало. И смотри, пусть ничто не остается в тебе подолгу, каким ты его собрал: не славились бы пчелы, если бы не претворяли найденное в другое и лучшее; тебе все добытое в труде чтения и раздумья тоже советую обращать своим стилем в соты”<sup>86</sup>. Призывая писать не стилем “того или другого автора”, а собственным, неповторимым стилем, “сплавленным из многих”, Петрарка, однако, уподобляет самых одаренных художников слова не пчелам, собирающим “без разбора все подряд”, а шелкопрядам, добывающим “ткань из собственного чрева”. Но при этом гуманист подчеркивает, что “извлекать мысль и слово из самих себя, т.е. вовсе не подражать никаким авторитетам, “не дано никому или очень немногим”<sup>87</sup>. Поэтому в общем довольно в меру своих способностей (т.е. более или менее творчески) следовать пчелам в своем подражании образцам. Если кому-либо, заключает Петрарка, “довольно себя без опоры на помощь извне и он сам собой способен порождать великолепные мысли, ему поистине есть что приписать дару небесной благодати, пусть... наслаждается божией милостью, оставив пчелам их обычай; но мы, кому не так посчастливилось, не будем стыдиться подражать пчелам”<sup>88</sup>.

Завершая анализ эпизодов, повествующих о любви Массиниссы и Софонисбы, поставим, пожалуй, самый главный вопрос: почему автор так глубоко скрыл христианскую трактовку проблемы и так подробно развил вергилиевскую модель ада? И почему античные литературно-мифологические представления о преисподней, достоверно звучащие из уст античного героя Массиниссы, сохраняются и в рассказе автора-христианина? Только ли ради стилистического соответствия эпизодов? Конечно, принцип художественного единства произведения имел значение для поэта, однако в данном случае он не был решающим, так как в других местах поэмы – о чем речь впереди – Петрарка свободно переходит к прямому изложению наихристианнейших истин, не смущаясь контрастом с античной компонентой текста. Если это так, то что иное руководило поэтом, как не стремление восславить, возвысить любовь Массиниссы и Софонисбы (недаром в описании этой любви так много переключек с “Канцоньере”<sup>89</sup>)?

Этого никак нельзя было бы сделать, показав истинную, с точки зрения христианина, посмертную участь героини-язычницы, прелюбодейки и самоубийцы. Поэтому, не отказываясь от христианских взглядов, поэт избирает не истинностный, а литературно-условный план повествования, достигая своей це-

ли чисто художественными средствами. Любовь героев оправдывается и возвышается эстетически. Такова глубинная функция античного мифа в рассматриваемых эпизодах: с одной стороны, указать на литературную конвенциональность изображения, а с другой – самой своей формой и ее содержанием безотносительно к истинности опозитизировать образы. С помощью мифа, подчеркивая его литературную условность, Петрарка получает возможность выражать, не порывая с христианской истиной, идеи, в христианском контексте невыразимые и неприемлемые.

Обратим внимание на глубокое различие трактовки и функции мифа в изображении ада у Данте и Петрарки. Данте стремится к неразрывному синтезу классицистических и христианских художественных структур. Это, например, ясно выражается в поэтически весьма подробно разработанной христианской интерпретации Харона, Миноса, Цербера и всех античных слугителей преисподней, превращающихся на страницах “Божественной комедии” в бесов. Античный миф получает христианское переосмысление, сама его форма изменяется так, чтобы наполниться христианским содержанием. У Петрарки подобный процесс затрагивает только отдельные, и притом не структурообразующие, элементы повествования, и, как мы показали, для его выявления требуются большие усилия читателя. На уровне эпизода как целого (речь идет конкретно о рассматриваемой VI песни “Африки”) христианский оценочный фон, сохраняющий некую отстраненность по отношению к миру античного мифа, в результате вместе с повышением условности обретает относительную самостоятельность. Такой художественный метод создает по крайней мере потенциальную возможность более полного и свободного, в смысле меньшей идеологизированности и аллегоричности, отображения мифопоэтической традиции. Но, с другой стороны, и христианский план текста сохраняет по меньшей мере большую чистоту.

В отличие от классицистической картины ада в V и VI песнях в VII песни, в сцене прения персонифицированных столиц – “матерей” враждующих народов – Рима и Карфагена, происходящей перед престолом “владыки Олимпа” накануне решающего сражения при Заме, доминирует христианская компонента изображения потустороннего мира. На этот раз читатель попадает в рай, но не в античный рай, увиденный глазами христианина, как это было в сне Сципиона, а скорее в христианский рай в античном обрамлении. Христианское содержание эпизода раскрывается постепенно. Сначала вместе с величавыми “царицами”, восходящими “по эфирной стезе” (VII, 521), мы попадаем в “горние чертоги” звездного неба (VII, 517–521), где среди “небожителей” (VII, 521) восседает на “горнем престоле” (VII, 523) “правитель звездных Олимпа поприщ” (VII, 661–662). Кто эти обитатели рая? В своей речи перед горним престолом “мать” Карфагена обращается к владыке: Юпитеру (VII, 569), Марсу (VII, 544) и неким “всевышним” (VII, 551) – вполне античное языческое окружение. Однако в речи-молитве “матери” Рима античная картина наполняется все более очевидным христианским смыслом. Так, по-христиански, Петрарка подчеркивает превосходство римлян над африканцами и мотивирует их победу (VII, 609–611, 657–658) и пророчески предсказываемое всемогущество в мире (VII, 650–653). Обращаясь к “Громовержцу” (VII, 591) с “правой молитвой”, “омывши слезами”

его “святые ноги” (VII, 593–594), “вторая жена” (Roma) называет его не только “создателем богов и людей”, вызывая в памяти “создателя бессмертных и смертных” Вергилия<sup>90</sup>, но и “наилучшим Творцом сущего” (VII, 595–596), а также Отцом-Вседержителем (VII, 604, 649), “Всевышним родителем” (VII, 622), правящим миром (VII, 592) и одаряющим своей “горней благодатью” великих мужей (VII, 636–637). Но главное – “мать” Рима утверждает, что в храме Юпитера на Тарпейском (Капитолийском) холме римляне поклоняются именно этому Богу-Творцу и Вседержителю, хотя и не “по должному чину” (*sed rite utipam!*), и прорицает, что в будущем Бог обучит ее потомков “новому благочинию” (*nova religio*), т.е., конечно же, христианству (VII, 643–647, 657–658).

Таким образом, в речи персонифицированного Рима Юпитер отождествляется с христианским Богом-Отцом. Языческий римский бог трактуется как предопределенная Провидением исторически несовершенная ступень постижения человеком единого Бога. Интересно, что христианское содержание “мольбы” Рима находит выражение также в ее художественной структуре – в специфическом для молитвы ветхозаветных псалмов композиционно-интонационном ходе: в резкой смене смиренных, покаянных, слезных прошений молящегося ликующей, непоколебимой уверенностью и даже опытным знанием того, что они исполняются или уже исполнены. «Мзду за грехи мои приемлю, – говорит “мать” Рима, – но будь милосердней / к сломленным; если же я еще не довольно омыта / от прегрешений моих, то главу, что Тебе ненавистна, / скорым перуном рази заодно с твердыней Тарпейской, / только прочь прогони Ганнибала! Уже прогоняешь, / вижу – и ныне спешу Тебя за великую милость / благодарить» (VII, 605–611)<sup>91</sup>.

Рассмотрим теперь ответ владыки “яснозвездных чертогов” (VII, 669). В его речи Петрарка являет читателю самое сокровенное христианской веры – божественную Троицу во Единице. Этот весьма знаменательный факт, свидетельствующий о большой, если не первостепенной, значимости собственно христианского, не соприкасающегося с античным плана в поэме, не отмечен в комментарии Е.Г. Рабинович, полагающей, что католицизм Петрарки в “Африке” ограничивается отождествлением единого Бога с христианским Богом-Отцом<sup>92</sup>, т.е. ипостасью, наиболее близкой античным трактовкам Юпитера. Кто же, с точки зрения христианина, произносит речь “владыки Олимпа”? Сначала действительно Бог-Отец, ибо он говорит о сокровенности своих “умыслов” (VII, 667), т.е. провидения, и своей “отчей любви” (VII, 673). Однако потом мы различаем в речи Всевышнего слова Бога – Духа Святого: “...только знатная доблесть / Мне мила и дух такой, который престолом / именовать не стыжусь Моим, но редко на свете / сей обретаю приют” (VII, 688–691)<sup>93</sup>. В конце же своего ответа Бог вещает в ипостаси Сына, открывая Свой “наиважнейший” замысел (VII, 707) воплощения от Девы, крестного страдания и искупления рода человеческого: “Умысел есть у Меня, поелику светочи мира / меркнут, сойти Самому поближе к вашей юдоли / и, добровольно прияв людского тесного тела / брнное бремя, вас разрешить от мук многоскорбных: / се – любовь! Для нее претерпеть готов Я безвинно / стыдную лютую смерть! ...уже вожделею / милой Девы. Млеком сосцы набухли священным!” (VII, 710–724). Это, безусловно, откровение Бога-Сына в Едином Боге, а не немыслимое в устах самого Бога “пророчество



о Христе”, как считает Е.Г. Рабинович<sup>94</sup>. Речи “Правителя Олимпа” рукоплещут те самые “небожители”, о которых в начале эпизода мы узнаем только то, что они неким образом связаны со светилами: от их “любопытства” светила замедлили ход (VII, 521–522). Теперь Петрарка открывает нам точный характер этой связи. Небожители, отвечающие Богу “радостным плеском крыл” (*gaudentibus alis* – VII, 725) – это, разумеется, не языческие светила-боги, а управляющие светилами христианские ангелы-интеллигенции. “Шелесту” ангелов дружно вторят “благочестные сонмы” (*agmina nuntia pacis*), т.е. святые.

Итак, в небесном раю VII песни обитают Юпитер – христианский Бог, “небожители” – ангелы и “благочестные сонмы” святых. “Боги”, упоминаемые в самом начале эпизода, а также в речах обеих “цариц” (VII, 516, 551, 559, 586, 627, 641), отождествляются с ангелами и/или, возможно, святыми. Но если об обожении “благочестивых сонмов” мы не можем говорить наверняка, так как точных указаний на этот счет в тексте нет, то о том, кто становится святым, Всевышний вещает достаточно определенно и для читателя, знакомого уже с решением этого вопроса в эпизоде сна Сципиона, совершенно неожиданно. Подтверждая неизбежность справедливого загробного воздаяния за “злонравие” и “благочестие” в аду и раю соответственно (VII, 695–699), Бог провозглашает в согласии с известным Петрарке и цитируемым им в одном из “Дружеских писем”<sup>95</sup> изречением из “Послания римлянам” апостола Павла (цитирующего в свою очередь 3-й стих 13-го псалма)<sup>96</sup>: “...нигде на земле не постигнута, Доблесть / здесь укрылась, на вас пеняя часто, что втуне / ей привелось искать хотя бы единого друга / среди многотысячных толп...” (VII, 676–679). А затем добавляет, что “знатная доблесть”, угодная Богу, обретается “редко на свете” (VII, 688–691). Открывая дальнейшие судьбы обоих враждующих народов – римлян и карфагенян – и их полководцев, Господь порицает их за чрезмерность тщеславной суетности – любви к земной славе – в их “смертных сердцах” (VII, 704–705). Типично христианская оценка античной доблести. Сказанное убеждает нас в том, что среди святых, окружающих горний престол в VII песни, нет римлян или по крайней мере их там весьма и весьма немного: ведь вообще истинная добродетель “редко” встречается на свете, и скорее всего Петрарка имеет в виду, что ею одарены лишь библейские праведники. Во всяком случае, в числе этих немногих избранных нет современников Сципиона: накануне битвы при Заме Бог возвещает, что Добродетель “укрылась в раю” и у нее “нет ни единого друга”. Да и будущее пребывание в раю самого Африканца, очевидно, ставится под сомнение.

Нетрудно заметить, что такое решение проблемы противоречит картинерая в сне Сципиона. Вспомним, отец и дядя восхищенного на звездное небо Сципиона показывают ему целые процессии обитающих в раю “благочестных” римлян, от царей до прославленных воинов; Сципион созерцает “сонмы” (I, 348, 501, 551), “толпы” (I, 418), “тысячи” (I, 577), “несчетные сонмы” (I, 414) или “несчетные стаи” (I, 580) блаженных героев. Мы столкнулись с очевидным противоречием в “Африке”, которое воплощает важнейший идейный и стилиобразующий принцип поэмы. Приковывая внимание читателя, оно заставляет его задуматься над кажущимся ускользающим, но на самом деле углубляющимся смыслом текста. Размышляя над этим противоречием, мы прежде всего откры-

ваем его относительность. Ведь с точки зрения задаваемого самим текстом уровня истинности эпизоды сна Сципиона и прения столиц неравноценны. Сон Сципиона – это в лучшем случае лишь видение, и притом видение, явленное не христианину, римлянину задолго до пришествия Христа. В сцене же прения столиц сам христианский Бог – абсолютная истина – на небесах удостаивает открывения аллегорические, абстрагированные, идеальные образы двух народов. Речь Всевышнего, таким образом, выявляет ограниченность провидческого содержания сна Сципиона, пределы его истинности, коль скоро римлян, населяющих Сципионов рай в великом множестве, нет в горних чертогах трипостасного Бога. К тому же сам Господь в VII песни указывает на невозможность постичь “горние тайны” вне крещения: “...Пребудут / умыслы скрыты Мои... / ...хоть изредка пылкий и очищенье водой и огнем приявший воспаряет / дух горе...” (VII, 666–672).

Заметим, пониженная истинностная оценка сна Сципиона соответствует общему отношению Петрарки к сновидениям. В одном из “Дружеских писем” 1340-х годов и значительно позже, в трактате “О средствах против счастливой и несчастливой фортуны” (1366), гуманист сообщает, что в этом вопросе он разделяет взгляды Цицерона, и прежде всего его убежденность в случайной истинности снов<sup>97</sup>. Интересно, что в “Сновидении Сципиона”, образце для Петрарки, Цицерон, отстраняясь от “излишнего” мистицизма своего образца – видения Эра в “Государстве” Платона (это заметил уже Макробий, в комментариях которого цicerоновский текст был доступен человеку средневековья и Петрарке) – всячески подчеркивает естественные основания сновидения героя. Сципион Младший видит свой сон по прибытии в Африку после долгой беседы с престарелым царем Массиниссой о “деяниях и высказываниях” Сципиона Старшего. Он отмечает, что, “утомленный дорогой и бодрствовавший до глубокой ночи”, он заснул “более глубоким сном”. Затем он поясняет, что, по его мнению, Сципион Старший приснился ему “в связи с беседой” – “ведь вообще бывает, что наши помышления и разговоры порождают во сне нечто такое, о чем Эний пишет относительно Гомера...”. Кроме того, Сципион подчеркивает, что его великий предок явился ему не в своем истинном, “живом” облике, а так, как он запомнился герою “по своему восковому изображению”<sup>98</sup>. Цицерон таким образом воплощает подробно изложенную им в более позднем философском сочинении “О дивинации” концепцию сновидений как “отпечатков” того, “что человек делал или о чем думал в состоянии бодрствования”<sup>99</sup>. В этом же трактате Цицерон говорит о неразличимом смешении истинного и ложного в снах, о невозможности их толкования, о принципиальной случайности сбывающихся снов и др.<sup>100</sup> Петрарка не только читал эту часть трактата, но и оставил на полях пометку: “...метко (сказано) против сновидений”<sup>101</sup>.

Конечно, противоречие между I, II и VII песнями поэмы ввиду чрезвычайной длительности ее создания (известно, что “Африка”, как и многие другие сочинения Петрарки, писалась и дополнялась на протяжении всей его жизни) легко может быть принято за недоработку, несогласованность написанных в разное время частей произведения. Но сам Петрарка, словно бы предупреждая и опровергая этот исследовательский искуc, в дальнейшем повествовании VII песни еще раз воспроизводит указанное противоречие между двумя картинами рая.

Описывая сражение при Заме, поэт показывает Сципиона, являющего своим воинам пример героической борьбы “за землю отцов”, когда даже гибель “прекрасна видится” (VII, 992–995), и вдохновляющего их таким призывом: “...за мной в последнюю схватку! / Это – единственный путь: не в Рим, так прямо к небесным / кушам!” (VII, 1064–1066). Сципион, как видим, рассчитывает именно на тот звездный рай с римскими героями-патриотами, который ему привиделся в I и II песнях. Такова “исторически правдоподобная” мотивация его подвига.

Однако теперь автор открыто заявляет о ложности проявленной в сражении античной доблести и упований героя, а значит, и его представлений о рае. Поэт дает подробную, весьма экспрессивную христианскую оценку события: “...Неистовый гнев повелительно движет / два народа и двух вождей (sic! – *Н.М.*)... И вероломство пунийское здесь, и римская гордость / кликом клику в ответ звучат над каждым ударом... всё, чем оружных мужей ввергает в свирепую ярость / давняя злобная страсть, всё сходится в душах в единый / узел тяжких обид и в долгих неправедность браней” (VII, 960–961, 968–969, 974–976). “О безумцы! – сокрушается Петрарка. – Сколь спокойнее мог и достойней / тот и другой народ пребывать в отеческих землях, / а не пускают к тому тщеславье, слепая гордыня / сердца и злая алчба...” (VII, 982–985). Вот что, оказывается, движет римскими бойцами и их “звездным” предводителем – пороки: обида, злоба, ненависть, гнев, жажда мести, гордыня, алчность, тщеславие. Поэтому поэт уверен, что гибнущие на поле брани враги отправляются вовсе не в рай, а в ад: “...любо врагам, пронзая друг друга, свергаться / к теням, неслыханной смутой мутя обитателей бездны, / и в бессловесный Эреб низводить враждебные души” (VII, 979–981).

Так вместе с картиной рая меняется и картина ада: в него попадают римские герои. Непогрешимый авторитет Бога и объективирующая позиция автора придают новым изображениям статус истинной картины потустороннего мира, основывающейся, подчеркнем, на христианской трактовке проблемы. Не случайно в следующей, VIII песни поэт сочтет возможным в качестве развернутого сравнения с событием античной истории – фактом безвозмездного освобождения римлянами двухсот карфагенских пленников – привести христианский догмат о воскресении и сошествии Христа во ад. Господь, пишет Петрарка, “разреши Свой узы, спустился / с неба в мощи Своей, сломив довременный Тартар / ...уводя в родные пределы / скорбные сонмы душ, истомленных долгою мукой” (VIII, 1001–1004).

Христианское “прояснение” картины ада, как и рая, в VII песни не было результатом изменения замысла поэта в процессе создания “Африки”, как это опрометчиво может решить читатель. Речь идет об органической части поэмы в ее художественной целостности. Потусторонний мир VII песни не аннулирует антикизирующие образы в духе сна Сципиона или эпизода о нисхождении Софонисбы в преисподнюю, встречающиеся в разных местах поэмы, в том числе и в последних, VIII и IX песнях<sup>102</sup>, а подчеркивает их историческую и литературную условность и художественную функциональность, о чем мы еще будем говорить. Что касается преисподней, то следует заметить, что сама идея посмертного обитания славных римлян в подземном царстве впервые появляется в поэме гораздо раньше повествования о битве при Заме.

В III песни “Африки” друг Сципиона Лелий, прибывший с посольством к царю Сифаку, рассказывает по просьбе царя о происхождении и славном прошлом Рима. Он подробно описывает подвиг Марка Курция, который, умиливляя богов, ради спасения Рима ринулся в пропасть огромной трещины в земле, а также сходные подвиги трех Дециев, добровольно обрекших себя на жертву богам ради победы над италийскими племенами. Лелий убежден, что все эти герои канули в ад. Так, по его словам, Марк Курций “ясные очи ввысь устремил – к небесам и на храм Юпитера, город / с холма блюдуший – взмахнул горе и долу руками, / вышним взмолясь богам и манов призвав преисподних, к коим спешил, а затем скакуна пришпорил лихого / и самовольно ринулся в пасть отверзнутой бездны...” (III, 579–584). “Вот тебе славный муж, – восклицает Лелий, – который отечества ради / канул в землю трупом живым, – иначе не скажешь! – во всеоружье путь проложив средь кущей Стигийских...” (III, 592–594). Деции также низошли “тропую сходною к теням” (III, 617). В своем рассказе и оценках Лелий у Петрарки следует Титу Ливию<sup>103</sup>. Таким образом, в данном случае пребывание доблестных римлян в аду санкционируется античной традицией, что вполне соответствует избранному поэтом принципу исторического (в широких эпохальных рамках) правдоподобия речи персонажей: Лелий не мог вещать устами христианина.

Однако сама идея посмертного нисхождения прославленных римлян в преисподнюю настолько важна для Петрарки, что он распространяет ее и на рассказ Лелия о поединке Брута с сыном Тарквиния, хотя в этой истории и речи нет (ни у поэта, ни у Тита Ливия) о жертве подземным богам, объясняющей и освящающей такую исключительную смерть. При этом Петрарка сочиняет детали, которых нет в античном источнике<sup>104</sup>. В частности, Лелий сообщает неизвестные Ливию предсмертные слова героя. Повергнув царского сына “в Оркову бездну” (III, 789), говорит Лелий, Брут пал и сам, “на простертого рухнувши трупом / сверху”, и, «отнюдь не заботясь / сам уцелеть, он убитому рек: “Тебя, нечестивец, в Тартаре я догоню и отмщу за злодейство железом!”» (III, 793–796). Вряд ли герой, которого ожидают неизреченные радости звездного рая, отправился бы, даже временно, в ад для мести.

О том, что в нашей трактовке нет ничего надуманного, свидетельствует сама “Африка”. Недаром в сне Сципиона все обретающиеся на небесах римляне-праведники попадают туда без проволочек, как только дух отлетит от тела (I, 325–327, 368–370, 474–478, 487–489). А вот как рассуждает о Сципионе Массинисса, когда мечтает о блаженстве с Софонисбой в Эребе: “В звездную высь влеком, устремится к горнему небу / сей полководец святой, людскому обычаю чуждый, / и не восхочет гнаться за мной в подземного Дита / бледное царство – влюбленных чету не будет тревожить” (V, 555–558).

Итак, в речи Лелия в III песни Петрарка, опираясь на античный авторитет – Ливия, населяет ад легендарными римлянами и таким образом показывает иную античную преисподнюю по сравнению с Эребом сна Сципиона и некоторых других эпизодов поэмы. Эти две модели подземного царства, вполне согласующиеся друг с другом в античных источниках благодаря выделению в аду особой области блаженства – Элизия, в толковании поэта, весьма избирательно черпающего из своих образцов, приходят в противоречие. И автор подчеркива-

ет это противоречие, сталкивая обе модели в III песни, в рамках одного большого эпизода о посольстве Лелия к Сифаку. По прибытии в царский дворец Лелий рассматривает его богатое убранство и среди многочисленных картин видит изображение Тартара, не только соответствующее, но и подробно развивающее идеи сна Сципиона. Это – христианизированный античный ад с детально выписанными мифологическими реками и персонажами, разделенный на девять областей<sup>105</sup> и исполненный мрака и скорби. Здесь “за земные грехи слезами платят и скорбью” (III, 246), а восседающий на серном престоле “лютый владыка подземной страны” (III, 242–243) с “суровой супругою”<sup>106</sup> вместе “грозные очи / видом множества мук улаждает” (III, 257–259).

Можно ли на основании данных текста, т.е. не домысливая его, представить в этом аду героев, о которых рассказывает Лелий? Почему же Петрарка сталкивает эти противоречащие друг другу образы ада в одной песни? Очевидно, чтобы указать на неслучайность, на глубокий внутренний смысл противоречия. Действительно, две картины преисподней обретают определенное единство, будучи прочитанными в христианском ключе. Тогда можно заметить, что в них посредством античных или антикизирующих форм партикуляризируется, разлагается на две обособленные составные части единый христианский образ. Картина Тартара во дворце Сифака выражает идею ада как места посмертного наказания грешников. А рассказ Лелия о Курции, Дециях и Бруте подтверждает тезис о пребывании языческих героев в аду как некрещеных и, стало быть, как подвергающихся наказанию, а не блаженствующих в Элизии. Почему мы приходим к такому заключению, хотя в тексте нет ни слова об их грехах и мучениях? Потому что о нисхождении доблестных римлян в Эреб и об их грехах автор поэмы рассуждает позже, в VII песни, в то время как ни об их блаженстве в аду, ни об Элизии вообще нигде в поэме (в том числе и в рассматриваемой III песни) не говорится.

Двойственное, “разложенное” изображение преисподней в III песни служит своеобразным мостом от эпизода сна Сципиона (ему соответствует картина во дворце Сифака) к образам ада в VII песни (их подготавливает речь Лелия) и тем самым выявляет единство и внутреннюю динамику поэтического замысла. Только в свете этого единого художественного целого определяется истинное значение сна Сципиона и близких ему картин потустороннего мира в “Африке”. Исходя из христианской трактовки, поэт разными способами показывает условность, неистинность привидевшегося Сципиону рая и призрачность обитания в нем римских героев. Но вместе с тем он показывает и исключительность благочестивых римлян, прославляет их, делая это эстетически – помещая их в иллюзорное пространство Сципионова рая. Вспомним, что тот же художественный прием используется и в повествовании о смерти Софонисбы.

Итак, Петрарка вовсе не утверждает святости доблестных римлян. И, уж конечно, после высказанных им в VII песни суждений мы никак не можем считать, что он уверен в их святости, как это кажется Е.Г. Рабинович<sup>107</sup>. Отдавая римлянам дань заслуженного восхищения гуманист старается не выходить за пределы христианской ортодоксии. Более того, он находит такое художественное решение проблемы, которое в части христианского обоснования опирается на исконную христианскую традицию, восходящую к откровению Священного

Писания. С особой отчетливостью это выявляется в сравнении с “Божественной комедией” Данте. Великий флорентинец, как известно, поместил почитаемых им героев языческой древности, назвав их поименно, в первый круг ада – Лимб, обитатели которого не подвергаются никаким другим наказаниям, кроме невозможности лицезреть Бога. Тем самым Данте рискованно изменил модель католического Лимба, в котором, по учению теологов, до сошествия Христа во ад пребывали ветхозаветные праведники, а по воскресении Христовом пребывают некрещенные младенцы<sup>108</sup>. Петрарка же ничего не говорит не только об античном Элизии или о какой бы то ни было подобной дантовскому Лимбу отдельной области преисподней, в которой так или иначе могли бы быть прославлены заслуги римлян, но и о самом католическом Лимбе. Он не только отвергает проторенный Данте путь, художественно ясный до наглядности, но и очевидно опасный для христианина. Он отвергает и саму четкую иерархию и детализацию картины потустороннего мира, чуждую Священному Писанию и святоотеческой традиции, но не католичеству с его Лимбом, Чистилищем и пр. Читатель “Африки” проникается сознанием того, что доблесть римских героев не может не быть вознаграждена и в аду, но чья именно доблесть и где именно и как она будет отмечена, это ускользает от его пытливого взора.

Нам остается рассмотреть последний эпизод с изображением потустороннего мира – видение Гомера певцу Сципиона Эннию в финальной, IX песни поэмы. В плане интересующей нас темы этот эпизод не представляет ничего принципиально нового. Однако в комментарии Е.Г. Рабинович он обрастает такими сомнительными гипотезами<sup>109</sup>, что невозможно обойти их молчанием. Так, в ходе своего анализа Е.Г. Рабинович утверждает, что в раю Петрарки обитают только римляне, знаменитым же грекам, говоря словами комментатора, “это не по чину”, и посему они находятся в Элизии. Какая возмутительно нехристианская в своем национализме идея навязывается поэту, “ортодоксальному католику”, невзирая на явное противоречие с текстом произведения! Ведь, с одной стороны, в изображении Петрарки, по крайней мере в III и VII песнях, как это уже было показано, и римские герои попадают отнюдь не в рай, а в ад. А с другой – и неримляне оказываются в Сципионовом звездном раю. В частности, в VI песни – мы и об этом уже говорили – сам автор замечает о Массиниссе, что, скончавшись, он не отправится в Эреб к Софонисбе, а “воспарит” к “сонмам героев” (VI, 73).

В том же смысле, правда с меньшей определенностью, может быть интерпретирован рассказ о смерти брата Ганнибала – Магона. Прозревший перед смертью Магон умирает, произнося нечто вроде покаянной речи, и его дух не низвергается сразу в преисподнюю, как во всех других петрарковских описаниях смерти персонажей, отправившихся в ад, а “взвивается вольно в воздух” и “оттуда, с превышних просторов, / на Карфаген и на Рим с одинаковой жалостью смотрит” (VI, 914–915).

Как видим, на потусторонний мир Петрарки национальная идея не распространяется. Неубедительны “очевидные”, на взгляд Е.Г. Рабинович, доводы, с помощью которых она пытается доказать, что Гомер является Эннию из Элизии и туда же затем ведет его, чтобы показать пребывающую, таким образом, в Элизии “нерожденную душу Петрарки”. В тексте говорится, что Гомер “сумел



взойти” к Эннию, “отомкнувши темницу / Дитову и немоту земной взломавши утробы” (IX, 176–177), т.е. речь идет об аде вообще, как это характерно и для всей поэмы в целом. То место, куда Гомер повел Энния, поэт не называет. Рассказывая о своем видении, Энний только сообщает, что Гомер призвал его “трогаться в путь” и что он “поспешил за провидцем” (IX, 210, 215). Настаивая, однако, на том, что наши герои отправились в Элизий, комментатор проводит некорректную аналогию с “Энеидой” Вергилия. «...Совершенно очевидно, – пишет Е.Г. Рабинович, – что Гомер пребывает после смерти в том же преисподнем Элизии, что Анхиз, – этого подземного рая поэт нам в VI песни не показывал, но его существование подтвердил, описав заимствованные у того же Вергилия “поля скорби”. Более того, Анхиз у Вергилия показывает Энею нерожденные души и рассуждает о них, а стало быть, совмещенная с Цицероновой вергилианская космология допускает пребывание нерожденных душ в преисподней... коль скоро Гомер явился из Элизия, то он должен низойти с Эннием в Элизий и там показать ему нерожденного Петrarку – больше нигде»<sup>110</sup>.

Описание Вергилиевых “полей скорби” никак не может “подтвердить” существование Элизия, коль скоро и у самого Вергилия “поля скорби” и Элизий – совершенно разные места преисподней. Заключение же о том, что, заимствуя у Вергилия “поля скорби”, Петрарка обязательно должен был позаимствовать и всю топографию подземного царства “Энеиды”, не только недостаточно логично, но и не соответствует принципам работы поэта со своими источниками в “Африке”. Ведь, как это было не раз отмечено нами, Петрарка весьма избирательно воспроизводит свои образцы и никогда не следует полностью одному античному авторитету, в частности и Вергилию (в том числе и в описании “полей скорби”!).

Итак, мы можем утверждать лишь то, что Гомер является Эннию из преисподней и ведет его куда-то. Но зачем? Для того ли, чтобы показать “нерожденную душу Петрарки”, как полагает Е.Г. Рабинович, основываясь на той же нелепой аналогии с “Энеидой”? В самом тексте эпизода не говорится, что Энний, созерцающий Петrarку, видит его душу, а тем более нерожденную (т.е. вечную – опять-таки Петrarке приписывается ересь!) душу. Кстати сказать, и у Вергилия Анхиз показывает Энею не “нерожденные души”, а уже сотворенные на небе (а отнюдь не в аду) души усопших людей, ожидающие своего очередного воплощения<sup>111</sup>. Известно, что Петрарка был противником этой пифагорейско-платонической идеи метемпсихоза, о чем он, например, открыто заявлял в одном из “Дружеских писем” и в позднем трактате “О невежестве своем и многих других”<sup>112</sup>. Так что же увидел следовавший за Гомером Энний? Не душу Петrarки, не живого Петrarку, а приоткрывающее завесу будущего видение Петrarки в Воклюзе. Речь идет не о настоящем, а о провидческом прозрении будущего. Недаром Сципион, выслушав рассказ Энния, восклицает: “Сам я ныне прижал бы к груди поэта младого, / коего ты в грядущем прозрел и прежде родитель, – / так он порукой двойной мне обещан! Каков он ни будет, / всяко его люблю, а коль никаков – никакого” (IX, 304–307). Поэт подчеркивает, что не только Энний с Гомером, но и Публий Сципион, заметим – в звездном раю сна Сципиона (II, 441–454), а не в аду, “видели” Петrarку (*tibi nunc visum quondamque parenti* – IX, 305). Порадуемся же тому, что Энний “Африки” узрел автора в да-

леком будущем, “под сенью лавров” на укромной поляне (IX, 216–218) в его любимом Воклузе, а не в аду!

Итак, погружаясь в сложный и многообразный мир загробной жизни в поэме “Африка”, мы обнаруживаем двухуровневую идейно-художественную структуру – христианскую в основании и антикizziрующую на поверхности – с целым набором вариантов от почти классических форм, воспринимаемых христианином, до христианского повествования в античном обрамлении. В динамике, задаваемой вариантами, христианское содержание поэмы то скрывается в глубинных слоях текста и ощущается лишь в характерном отборе и комбинации художественных фактов, то высказывается ясным намеком, то прорывается мощным потоком на поверхность художественной ткани. В свою очередь, античная литературно-мифологическая традиция не только воспроизводится, но и пересоздается пером Петрарки, никогда не ограничивающимся последовательным подражанием одному источнику, а, напротив, сознательно комбинирующим идеи, композиционные решения, образы, мотивы, языковые выражения разных авторитетов древности (прежде всего Гомера, Вергилия, Овидия и Цицерона), с одной стороны, и помещающим свое классицистическое изображение в более или менее означенный и широкий христианский контекст – с другой. Наконец, Петрарка вносит и свои собственные изменения и добавления в классические образцы. В результате все эти три переплетающихся процесса выражают и эрудированность, и творческую индивидуальность поэта. Античный миф лишается своей конкретно-исторической целостности, разлагается на части и заново составляется в соответствии с идейно-эстетическими замыслами поэта, выходящими – по меньшей мере в части христианского содержания – за пределы античных традиций. Миф теряет онтологический статус и максимально усиливает функциональное эстетическое значение, превращаясь в уникальный инструмент выражения, не порывая с христианством, идей и интуиций, в рамках строго христианского учения невыразимых или недостаточно, в оценке поэта, выраженных или неприемлемых, что достигается акцентированием условности мифопоэтического пространства их изображения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> До сих пор “Африка” остается одним из наименее изученных произведений Петрарки. Единственное монографическое исследование поэмы – книга А. Бернардо (*Bernardo A. Petrarch, Scipio and the “Africa”*, Baltimore, 1962). Существуют также издания “Африки” с комментариями Фр. Коррадини (*Corradini Fr. Africa Francisci Petrarchae nunc primum emendata curante*, Padova, 1874), Т.Дж. Берджина и Э.С. Уилсона (*Petrarch’s Africa / Eds. J. Bergin, E.S. Wilson*, New Haven; London, 1977). Используемый нами русский перевод поэмы, сделанный М.Л. Гаспаровым и Е.Г. Рабинович и изданный в академической серии “Литературные памятники”, сопровождается статьей “Об Африке Петрарки” и обширными примечаниями Е.Г. Рабинович. См.: *Петрарка Ф. Африка*, М., 1992 (далее – Африка). Краткий анализ “петрарковского классицизма” поэмы дан в книге Р.И. Хлодовского “Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма” (М., 1974. С. 116–125).

<sup>2</sup> Здесь и далее краткие ссылки на русский перевод и латинский оригинал поэмы – мы пользуемся современным научно-критическим изданием: *Petrarca Fr. L’Africa / Per cura di N. Festa*, Firenze, 1926 (далее – Africa) – приводятся в тексте с указанием песни (римскими цифрами) и стихов (арабскими).

<sup>3</sup> Так, дядя призывает Сципиона мужественно нести тяготы земной жизни до той поры, “покуда неожиданно от тела / не отлетит душа и в звездные дали не вылетит”. Здесь, поясняет он, “достойный приют, обретенный святыми мужами” (I, 477–479), “Несчетная стая” райских душ проходит перед Сципионом

“там, где к недвижному тянется Аркту / млечной дороги изгиб, осиянный звездной каймой” (I, 580–582). См. также I, 208–222, 445–451; II, 328–330, 553. Необходимо заметить, что “звездный рай” упоминается не только в эпизоде сна Сципиона. О нем в V песни говорит Массинисса (V, 555). На звездном небе происходит вся сцена прений персонафицированных столиц в VII песни (см. VII, 518–522, 680–683, 725–726). Наконец, в заключении поэмы Петrarка помещает в звездный рай Неаполитанского короля Роберта Анжуйского, которому посвящена “Африка”. “...Душою / к звездам вернувшись, он взор от земной отвращает юдоли”. – пишет поэт (IX, 433–434). О вечном блаженстве пребывающих в звездном раю душ говорит отец Сципиона: “После кончины жить, одолев насилие судеб, – / истинно сладкий удел... / ...грядите по круче / к счастью горнему вывысь и беды покиньте земные! / Здесь вам назначена жизнь, не движимая бегом столетий, / здесь вам ни летний зной, ни зимняя грусть не в досаду, / здесь вам нет забот о докучливых ваших именях – / чахлой печаль нищеты и смерти недужная бедность / здесь не страшны...” (II, 413–421). И далее: “...если же будешь, дитя, небесной чаять награды, / то навсегда себе обретишь без срока и меры / счастье” (II, 480–482). См. также I, 219–221, 446, 594.

<sup>4</sup> Дядя Сципиона провозглашает: доблестная жизнь – “путь прямой, которым взойдете / в горную высь, когда день предельный бременное бремя / с вас отряхнет и душу вернет в прозрачность эфира” (I, 487–489). См. также I, 327–330, 369–370, 380; II, 427.

<sup>5</sup> О беззаветном, самоотверженном служении отечеству как пути на небо в эпизоде сна Сципиона говорится неоднократно. Дядя, например, наставляет героя: “Помни, прошу, еще и о том, что Отцу и Владыке, / неба Царю и земли ничего угодней из ваших / подвигов нет, чем согласие людей, повязанных правдой, / и в городах людских законов честных устроенье: / если отечество кто умом вознесет иль возвысит / силою, иль из беды оружною вызовет мощью, / тот навечно жди приюта вечного в чистой / нашей обители...” (I, 490–497). Также см. I, 191–193, 414–418, 591–594.

<sup>6</sup> II, 360–406, 428–437, 455–465.

<sup>7</sup> II, 471–482, 492–500.

<sup>8</sup> Е. Г. Рабинович отмечает наиболее важные текстовые параллели и приводит соответствующие места из Цицеронова “Сновидения Сципиона”. См.: Африка. Прим. к I, 334–340. С. 257; 465–489, 490–499. С. 259; II, 360–406. С. 268–269; 413–437. С. 269; 457–465. С. 270.

<sup>9</sup> Африка. I, 465–499. Ср.: Цицерон. О государстве. Кн. VI. Сновидение Сципиона. XV, 15 // Цицерон. Диалоги / Пер. В. О. Горешней М., 1966. С. 83 (далее – Цицерон. Сновидение Сципиона).

<sup>10</sup> Интересно, что в позднем сочинении “О невежестве своем и многих других” (1367) гуманист открыто порицает Цицерона за то, что в трактате “О природе богов” он устами стоика Бальба называет светила и звезды богами (*Petrarca F. De ignorantia sui ipsius et multorum aliorum* // *Petrarca F. Opera quae extant omnia*... Basileae, 1554. P. 1154).

<sup>11</sup> Цицерон. Сновидение Сципиона. XVIII. С. 84–85.

<sup>12</sup> Там же. XXIV, 26 – XXVI, 28. С. 87; Цицерон. Тускуланские беседы. Кн. I. XXII, 53 – XXIII, 54 / Пер. М. Гаспарова // Цицерон М. Т. Избр. соч. Харьков; Москва, 2000. С. 226–227.

<sup>13</sup> Цицерон. Сновидение Сципиона. XXI, 23. С. 86.

<sup>14</sup> В “Тайне” Августин, рассуждая о ничтожности земной славы, говорит: «Я не требую, чтобы ты вернулся к представлениям древних, утверждавших, что земля часто подвергалась пожарам и наводнениям, о которых повествуют Платонов “Тимей” и шестая книга Цицероновой “Республики”, ибо хотя эти предания многим кажутся правдоподобными, но, без сомнения, они идут вразрез с истиной религии...» (*Петrarка Ф. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру* / Пер. М. Гершензона // *Петrarка Ф. Сочетия, избранные канцоны, секстины, баллады, автобиографическая проза*. М., 1984. С. 551–552).

<sup>15</sup> См., например: *Вергилий*. Георгики. I, 283; III, 233 / Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. Шервинского, С. Ошерова. М., 1971. С. 72, 97.

<sup>16</sup> См., например: *Вергилий*. Энеида. I, 223, 226; VI, 579; VII, 140; VIII, 325 // Публий Вергилий Марон. Указ. соч. С. 128, 234, 245, 271.

<sup>17</sup> Там же. X, 1–5. С. 301.

<sup>18</sup> Там же. X, 215–216. С. 306. Правда, Вергилий и в “Энеиде” говорит о сотрясаемой Юпитером “громаде” Олимпа, однако и в этом случае не называет его прямо горой (Там же. IX, 106. С. 283; X, 115. С. 304).

<sup>19</sup> Здесь нам пришлось скорректировать перевод Е. Г. Рабинович, заменив принципиально важное слово “надзвездный” на “звездный” в соответствии с текстом оригинала (“...Spectabit ab astris / Quicquid ages placidus rex cuncta tegentis Olympi”).

<sup>20</sup> Забегая вперед, добавим, что и в эпизоде прения столиц в VII песни “горные чертоги” (VII, 520–521) и “горный престол” (VII, 523), на котором восседает Юпитер в окружении богов и святых, находятся на звездном небе, “там, где звезду свирепого Маворса красным / телом обвил Скорпион” (VII, 518–519). А Юпитера поэт называет “правителем звездных Олимпа поприщ” (VII, 661).

<sup>21</sup> Цицерон. Сновидение Сципиона. XVII, 17. С. 84; XXIV, 26. С. 87.

- <sup>22</sup> Цицерон. Тускуланские беседы. Кн. I, XXVII. 66. С. 231.
- <sup>23</sup> Вергилий. Энеида. II, 779. С. 161.
- <sup>24</sup> Там же. V, 533. С. 214; VII, 557. С. 255.
- <sup>25</sup> Там же. I, 60. С. 124; III, 251. С. 168; IV, 25. С. 180; 205. С. 185; V, 687. С. 214; VI, 593. С. 234; VIII, 398. С. 272; X, 100. С. 303; 668. С. 317; XI, 789. С. 343; XII, 178. С. 351 и др.
- <sup>26</sup> Там же. XI, 785. С. 343.
- <sup>27</sup> Там же. X, 100. С. 303.
- <sup>28</sup> Там же. X, 18. С. 301.
- <sup>29</sup> Там же. XI, 725–726. С. 341.
- <sup>30</sup> Там же. VII, 140–141. С. 245.
- <sup>31</sup> Там же. XII, 851–852. С. 367.
- <sup>32</sup> Там же. XII, 781. С. 366.
- <sup>33</sup> Там же. I, 65. С. 124; II, 648. С. 158; X, 2. С. 301.
- <sup>34</sup> Там же. V, 687. С. 214.
- <sup>35</sup> Там же. XII, 144. С. 350.
- <sup>36</sup> Там же. X, 112. С. 303.
- <sup>37</sup> Там же. XII, 849. С. 367.
- <sup>38</sup> Там же. II, 326. С. 150.
- <sup>39</sup> Там же. IV, 205. С. 185.
- <sup>40</sup> Там же. IX, 82–83. С. 283.
- <sup>41</sup> Там же. IV, 268. С. 186; VIII, 572. С. 277; IX, 495. С. 293; X, 2. С. 301.
- <sup>42</sup> Там же. IX, 84. С. 283.
- <sup>43</sup> Важно то, что сам Петрарка отмечал это сходство античных и христианских текстов и придавал ему большое значение, апеллируя к нему в своей программной “защите поэзии”. Так, в третьей книге “Инвектив против врачей” гуманист подчеркивал: великие поэты древности воспевают единого Бога, “всемогущего, сотворяющего, всеправительного художника мира” (*Петрарка Ф. Эстетические фрагменты*. М., 1982. С. 235). Правда, в рамках “защиты поэзии” Петрарка односторонне, и в этом смысле идеологически тенденциозно, сосредоточивается только на близких христианству определениях бога у античных поэтов. Позже, в трактате “О невежестве своем собственном и многих других”, он изменит свою позицию и, по-прежнему не упуская из виду отдельных соответствий, будет на этот раз акцентировать различия в языческой и христианской теологии, давая с христианской точки зрения более корректную оценку языческих представлений о боге, и прежде всего о единобожии. В частности, признав, что философы должны оцениваться не по отдельным изречениям, а по всему их творчеству в целом, Петрарка покажет, как далек был от христианства даже его любимый Цицерон, который то писал о едином божетворце и правителе всего сущего, то “вдруг вновь возвращался к своим богам” (*Petrarca F. De ignorantia sui ipsius et multorum aliorum*. P. 1154). Так что в его сочинениях, как и вообще в сочинениях язычников, к истине всегда примешивается “что-нибудь ложное, смехотворное, опасное” (Там же. P. 1155).
- <sup>44</sup> См.: Африка. I, 208–224, 573–576; II, 417–426. Е.Г. Рабинович, отмечая в своем комментарии лишь то, что на Олимпе Петрарки пребывает “единый Бог, иногда называемый Юпитером, но чаще просто Богом или Господом” и “всегда тождественный христианскому Богу в ипостаси Отца” (Там же. Прим. к I, 172–173. С. 256), слишком упрощает и тем самым искажает истинную картину.
- <sup>45</sup> Цицерон. Сновидение Сципиона. XXIV, 26. С. 87; *Он же*. Тускуланские беседы. Кн. I. XXVI, 65. С. 230.
- <sup>46</sup> Там же. Кн. I. XXXI, 76. С. 234.
- <sup>47</sup> В сцене прения столиц “жена”, персонафицирующая Карфаген, “пред горним престолом ставши” (VII, 524–525), в ходе своей речи обращается к Марсу. “Да не забудь достохвальных чад, – призывает она Юпитера, – и всех, кто от Марса / честь стяжал, и деянья вождей, и громкую славу / мужа, коего, Марс! не стыдно назвать тебе братом...” (VII, 542–544). В свете этих строк несколько неопределенное с точки зрения интересующего нас вопроса упоминание Марса в сне Сципиона тоже может быть адресовано непосредственно языческому богу, хотя вне этого контекста может восприниматься и в качестве чисто литературной условности – аллюзии воинской доблести и везения. “Этот подвиг тебе, о дитя, – говорит отец Сципиона о победе над Карфагеном, – и этою славой / Марс по праву тебя с богами сравниет...” (I, 189–190). Затем, рассказывая о своей гибели, он замечает: “Тут отрясли с веретен усталые пряжи до срока / нашу пряжу, и Марс свои знамена покинул...” (I, 239–240).
- <sup>48</sup> Ср.: Цицерон. Тускуланские беседы. Кн. I. VIII–IX. 18–23. С. 215–216; XVII, 40–42. С. 222–223; XXV, 60. С. 229; XXVI, 65. С. 230–231.
- <sup>49</sup> В диалоге “О старости” в качестве аргумента в пользу защищаемой им идеи бессмертия души Цицерон приводит слова Кира Старшего: “...когда естество человека разрушается смертью, то становится очевидным, куда удаляется каждая из его отдельных частей: всё уходит туда, где возникло; одна только

душа не появляется никогда – ни тогда, когда она присутствует, ни тогда, когда она удалась” (*Цицерон. О старости. XXII, 79 / Пер. В.О. Горенштейн // Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1993. С. 29*). Позже, в “Тускуланских беседах”, Цицерон писал: “...как бога ты не видишь, но узнаешь бога по делам его, так душу ты не видишь, но по памяти, по сметливости, по быстроте движения, по всей красоте ее доблести нельзя не признать божественной сути души” (*Цицерон. Тускуланские беседы. Кн. I. XXVIII, 70. С. 232*). А также: “Вот если бы мы могли иметь понятие о том, чего мы никогда не видели, то, конечно, мы получили бы понятие и о самом боге, и об освобожденной божественной душе... Да, увидеть душу душою же – великое дело... ведь мы и наши тела – вещи разные, и, разговаривая с тобой, я вовсе не с телом твоим разговариваю” (Там же. XXII, 51–52. С. 226). В этом же духе следует понимать сходное высказывание в “Сновидении Сципиона”: “...ты не то, что передает твой образ; нет, разум каждого – это и есть человек, а не тот внешний вид его, на который возможно указать пальцем” (*Цицерон. Сновидение Сципиона. XXIV, 26. С. 87*).

<sup>50</sup> Цицерон. Тускуланские беседы. Кн. I. V, 11. С. 211; XVI, 36–37. С. 220–221.

<sup>51</sup> Там же. XVI, 37. С. 221.

<sup>52</sup> Там же. XVI, 37–38. С. 221.

<sup>53</sup> Вергилий. Энеида. VI, 494–502. С. 232. Добавим, “раны зияют” также на Эрифиле, увиденной Энеем в “полях скорби” (Там же. VI, 416. С. 231).

<sup>54</sup> В самом начале сцены “смотра потомков” Вергилий сообщает, что Анхиз вззошел с Энеем на холм, чтобы обозреть души “и в лица вглядеться” (Там же. VI, 755. С. 238). Помимо атрибутики Анхиз отмечает, например, высокий рост Марцелла (Там же. VI, 856. С. 240), “седины” Нумы Помпилия (Там же. VI, 809. С. 239), “дивную красоту” и “невеселое лицо” с потупленными в землю глазами юноши Марка Клавдия Марцелла (Там же. VI, 861–862. С. 240).

<sup>55</sup> Африка. Прим. к I, 215. С. 348.

<sup>56</sup> Сначала Петрарка сообщает, что отец предстал Сципиону “исполненной тенью” (I, 162). Затем отец Сципиона говорит, что “злой Ганнибал небеса наполнил толпами теней” (I, 418). И вскоре дядя открывает нашему герою, что волею Бога ему дано воспарить в небеса и “созерцать блаженные души из близи” (I, 447–448). Позже он призывает Сципиона: “Лучше на радостный рой, что с доблестью сущю дружен, / ныне гляди, да узришь государей праведных тени” (I, 547–548). И тут к ним приближаются трое, и, как замечает поэт, “всех троих приветным плеском почтили / сомнища душ” (I, 550–551). Наконец, дядя так завершает свой рассказ о подвиге Горациев: “Но зачем твержу о едином? / Разве не видишь тысячи душ в небесном просторе...?” (I, 577).

<sup>57</sup> Вергилий. Энеида. VI, 700–702. С. 237 (ср.: *Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. М., 2000. XI, 204–208. С. 125*). Еще раньше, во II песни поэмы, Вергилий говорит дословно то же о попытке Энея обнять явившийся ему из преисподней “призрак” супруги Креусы (Вергилий. Энеида. II, 792–794. С. 160).

<sup>58</sup> Цицерон. Сновидение Сципиона. XIV, 14. С. 83.

<sup>59</sup> См.: Африка. Прим. к X, 215. С. 347–348.

<sup>60</sup> Вергилий. Энеида. I, 254–296. С. 129–130.

<sup>61</sup> Там же. VI, 752–885. С. 238–241.

<sup>62</sup> Цицерон. Сновидение Сципиона. XXVI, 29. С. 87–88.

<sup>63</sup> Однако тот факт, что именно “Энеида” была основным источником изображаемого в “Африке” ада, становится очевидным только в свете других эпизодов поэмы (особенно развернутых описаний подземного царства в V и VI песнях).

<sup>64</sup> Вергилий. Энеида. VI, 790. С. 239.

<sup>65</sup> Там же. VI, 130–131. С. 223. Вергилий в данном случае опирался на “Одиссею”, в которой отражены две версии посмертной судьбы Геракла: герой блаженствует на светлом Олимпе, и одновременно его призрак томится в Аиде (*Гомер. Одиссея. XI, 601–604. С. 134*).

<sup>66</sup> Вергилий. Энеида. VI, 739–740. С. 238.

<sup>67</sup> Там же. VI, 743. В данном случае мы привели перевод В. Брюсова (см.: *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Москва; Харьков, 2000. С. 272*), который точнее передает оригинальный текст: “Quisque suos patimur manes”.

<sup>68</sup> *Petrarca F. Rerum senilium libri. II, 1 / Пер. В.В. Библихина // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. С. 281.*

<sup>69</sup> Там же. С. 178.

<sup>70</sup> Там же. С. 242.

<sup>71</sup> *Петрарка Ф. Инвектива против врача. Кн. 1 / Пер. В.В. Библихина // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 1. С. 25–26.*

<sup>72</sup> Вергилий. Энеида. VI, 441–444. С. 230.

<sup>73</sup> Там же. VI, 450, 475–476. С. 231.

<sup>74</sup> Там же. VI, 473–474. С. 231.

<sup>75</sup> Овидий. *Метаморфозы*. XI, 62–66 / Пер. С. Шервинского // Публий Овидий Назон. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1994. Т. 2. С. 234–235.

<sup>76</sup> Вергилий. *Георгики*. IV, 481–483. С. 117.

<sup>77</sup> См.: Африка. Прим. к VI, 13–15. С. 307.

<sup>78</sup> Вергилий. *Энеида*. VI, 426–427. С. 230.

<sup>79</sup> Ср.: *Сенека*. *Геркулес в безумье*. 679–686, 776–777.

<sup>80</sup> Там же. 733–734. Включение Эака в число подземных судей восходит к сочинениям Платона “Апология Сократа” (41) и “Горгий” (523е–524). Отрывок из “Апологии Сократа” был хорошо известен Петрарке по “Тускуланским беседам” Цицерона, в которых он цитируется (см. кн. I, XL, 97 – XLI, 98. С. 242–243). Но помимо Миноса, Радаманта и Эака Платон называет еще и четвертого судью – Триптолема.

<sup>81</sup> Африка. Прим. к VI, 52–73. С. 308.

<sup>82</sup> Овидий. *Метаморфозы*. X, 485–486. С. 223.

<sup>83</sup> Там же. XII, 580–619. С. 269–270.

<sup>84</sup> Данте Алигьери. *Божественная комедия*. Ад. V, 64–67.

<sup>85</sup> *Petrarca F. Familiarium rerum libri*. I, 8 / Пер. В.В. Библихина // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. С. 77.

<sup>86</sup> Там же. С. 81.

<sup>87</sup> Там же. С. 74.

<sup>88</sup> Там же. С. 80.

<sup>89</sup> См. комментарий Фр. Коррадини.

<sup>90</sup> Вергилий. *Энеида*. I, 254. С. 129.

<sup>91</sup> Ср., например, с 6, 21, 27, 30-м Давидовыми псалмами.

<sup>92</sup> См.: Африка. Прим. к I, 172–173. С. 256.

<sup>93</sup> “...Virtus michi clara placere / Sola potest animique habitus, quam dicere sedem / Ipse meam nunquam erubui. Sed rara per orbem / Hospitia invenio”. Ср. с Библией, например: “Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?” (1 Кор 3, 16), а также: “Но вы не по плоти живете, а по духу, если только Дух Божий живет в вас...” (Рим 8, 9).

<sup>94</sup> Африка. Прим. к VII, 710–715. С. 325. Комментируя это место, Е.Г. Рабинович, кроме того, проводит некорректную параллель с “Божественной комедией” Данте, где, по ее словам, имеется “сходное пророчество отождествленного с Единным Богом Юпитера” (Там же. С. 324). Но в VI песни “Чистилища” (стихи 118–119), на которую ссылается комментатор, нет не только пророчества о Христе, но и вообще никакого пророчества. В полном смысле слова нет здесь и отождествления Юпитера с Единным Богом. Есть лишь именование одной ипостаси Бога: Христа – Юпитером. Причем эта замена имен явно мотивирована некоторой осознаваемой поэтом дерзостью его обращения-упрека к Богу и потому невозможностью адресовать подобную речь непосредственно Христу. Ввиду неточности в данном месте художественного перевода М. Лозинского приведем текст оригинала и его буквальный перевод: “E se licito m’è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?” [“Позволь сказать мне, о верховный Юпитер, распятый за нас на земле, неужели твои справедливые очи отвратились (от Италии? – Н.М.)”]. См.: *Dante A. Divina comedia. Purgatorio*. VI, 118–120.

<sup>95</sup> *Petrarca F. Familiarium rerum libri*. III, 15. P. 136.

<sup>96</sup> Рим 3, 12: “Все совершилось с пути, до одного негодны: нет делающего добро, нет ни одного”.

<sup>97</sup> См.: *Petrarca Fr. Familiarium rerum libri*. V, 7. P. 22; *Idem. De remediis utriusque fortunae*. I, 122 // *Petrarca Fr. Opera quae extant omnia...* Basileae, 1554.

<sup>98</sup> Цицерон. *Сновидение Сципиона*. X, 10. С. 82.

<sup>99</sup> Цицерон. *О дивинации*. Кн. II. LXII, 128; LXVII, 140 // Цицерон. *Философские трактаты* / Пер. М.И. Рижского. М., 1985. С. 290, 294.

<sup>100</sup> Там же. LVIII–LXXI. С. 287–297.

<sup>101</sup> См.: *Nolhac P. de. Petrarque et l’humanisme*. P., 1907. Vol. 1. P. 238.

<sup>102</sup> Антикizziрующие картины ада, кроме упомянутых нами случаев, встречаются в III, 242–262; VI, 261–271; VIII, 193–197, 968–979; IX, 175–179.

<sup>103</sup> См.: *Ливий Тит*. *История Рима от основания города*. М., 1989. Т. 1. VII, 6 (1–6). С. 327; VIII, 9 (4–12). С. 373; IX, 28 (12–18). С. 484–485.

<sup>104</sup> Там же. II, 6 (8–9). С. 68.

<sup>105</sup> “Et claustris distincta novem pallentia regna / Cernuntur...” (Africa. III, 247–248). Е.Г. Рабинович, слишком удаляясь от оригинального текста в своем переводе этого места: “...здесь на девять кругов разделяются стенами зримо / бледное царство...”, – утверждает его “явную” зависимость от “Ада” Данте (см.: Африка. Прим. к III, 242–246. С. 276). Однако Петрарка ничего не говорит ни о “кругах”, ни о “стенах” преисподней (кстати сказать, и у Данте отнюдь не все круги ада огорожены стенами), он говорит о “де-

вяти областях”, “девяти владениях” подземного царства (*povem pallentia regna*), разделенных чем-то вроде ограды, но и тут неясно, естественной или рукотворной, так как обозначающее ее слово *claustra* имеет весьма широкое значение, петрарковским контекстом не уточняемое. Число же “девять” восходит не к Данте, а к общему источнику великих флорентийцев – Вергилию. Не следует забывать, что и у Марона имеется топографическое деление Эреба на девять областей, отмеченных, согласно русскому переводу, “оборотами” реки Стикса. См.: *Вергилий*. Георгики. IV, 480. С. 157; Энеида. VI, 439. С. 230 (ср. в оригинале: “...novies Styx interfusa...”). Кстати сказать, Салютати в труде по мифологии “О подвигах Геракла” прямо трактует эти девять “оборотов” Вергилия как девять кругов (*circulos*) ада (см.: *Salutati C. De laboribus Herculi / Ed. B.L. Ullman. Zürich, 1951. P. 468*).

<sup>106</sup> Поиски литературных истоков образа “суровой” (*torva* – заметим, это слово имеет также значения ‘грозной’, ‘страшной’ и ‘немилой ликом’) (*inamoenus* ‘безрадостная’, ‘лишенная прелести’) Прозерпины (III, 244, 257) приводят нас к “Одиссее”. Дело в том, что в “Энеиде” – основном источнике изображения преисподней в рассматриваемом эпизоде, как и во всей поэме, – Прозерпина, наоборот, прекрасна (см.: *Вергилий*. Энеида. VI, 142. С. 233). Внешне и внутренне отталкивающий облик петрарковского Прозерпины невозможно возвести и к Овидию, как предлагает Е.Г. Рабинович (см.: Африка. Прим. к III, 244–245. С. 276), так как в указываемой комментарием X песни “Метаморфоз” Персефона предстает в образе величественной царицы ада, и только. В 15-м же стихе этой песни, на который ссылается Е.Г. Рабинович, имя Персефоны упомянуто без каких-либо эпитетов, а употребляемое здесь слово *inamoenus* в значении ‘безрадостный’, ‘лишенный прелести’ относится не к царице Эреба, а к самому царству Дита: Орфей, говорит Овидий, “*Persephonen adiit inamoenaque regna tenebrum / Umbrarum dominum*”, что, кстати сказать, правильно передал в своем переводе С. Шервинский: “И к Персефоне проник, и к тому, кто в безрадостном царстве / Самодержавен...” (*Овидий*. Метаморфозы. X, 15–16. С. 211). Нельзя не учитывать и того, что в V песни “Метаморфоз” образ Персефоны определяется, кроме того, мифом о ее похищении Дитом – это милая, печальная, испуганная девушка, которая становится “могучею супругою” Дита и “великою государыней темного царства” (Там же. V, 391–396, 506–508. С. 109, 112). Только в “Одиссее” Персефона не просто владычица Аида, но и “страшная” – это ее постоянный эпитет – владычица (см., например: *Гомер*. Одиссея. X, 491. С. 118; 534. С. 119; XI, 47. С. 122). Весьма вероятно, таким образом, что “Одиссея” входила в круг источников “Африки”. Выдвигая эту гипотезу, добавим, что в библиотеке Петрарки было не только оригинальный текст Гомера, недоступный ему из-за незнания греческого языка, но и итальянский перевод (с пометами гуманиста из полях! – см.: *Nolhac P. de. Op. cit. Vol. 2. P. 179–180*), который он заказал через Боккаччо. Весьма знаменательно, что в запечатлевших историю этого заказа письмах к Боккаччо, датированных 1265–1367 гг. (см.: *Petrarca Fr. Rerum senilium libri. III, 6; V, 1; VI, 2 // Petrarca Fr. Lettere senili / Trad. di G. Fracassetti. Vol. 1–2. Firenze, 1869–1870. Vol. 1. P. 176, 267, 326*), Петрарка подчеркивает, что прежде всего ему нужен отрывок из “Одиссеи” о “нисхождении” Улисса в преисподнюю: он хочет узнать, “что творится в греческом аду”, но особенно его интересует гомеровское описание “преддверия ада”: “уединенных мест Италии, Эолийских островов, Авернского озера и горы Цирцеи” (*Ibid. V, 1. P. 267. См. также III, 6. P. 176*). Возможно, интерес к географическим описаниям Италии в “Одиссее” был связан в первую очередь с работой гуманиста над “Сирийским путеводителем” (1358), однако это вовсе не означает, что Петрарка не имел в виду и “Африку”.

<sup>107</sup> Е.Г. Рабинович полагает, что якобы эта уверенность Петрарки в святости римских языческих героев характеризует его как гуманиста. Непонятно, однако, как при подобной трактовке его космология могла оставаться “космологией ортодоксального католика, каковым он и был”. В заключениях комментатора, таким образом, явно не хватает логики. См.: Африка. Прим. к I, 172–173. С. 256.

<sup>108</sup> Фома Аквинский даже считал необходимым различать не столько по местонахождению, сколько “по качеству награды и наказания” Лимб ветхозаветных праведников и Лимб некрещеных младенцев. См.: *Thome Aquinatis Summa theologiae. Supplementum, Q. LXIX. A. VI*.

<sup>109</sup> См.: Африка. Прим. к IX, 215. С. 347–348.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> *Вергилий*. Энеида. VI, 713–751. С. 237–238.

<sup>112</sup> *Petrarca F. Familiarium rerum libri. X, 3. P. 288; Idem. De ignorantia sui ipsius et multorum aliorum. P. 1155–1156.*

# РОЛЬ И МЕСТО МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В “ТРИУМФАХ” ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКИ

*Н.И. Девятайкина*

Широкое обращение к античной мифологии было, как известно, одним из путей возрождения античного культурного наследия. Оно было начато итальянскими поэтами и мыслителями ренессансной эпохи Данте (1265–1321) и Петраркой (1304–1374). В литературном, ученном, эпистолярном обиходе их сочинений мифологические имена и ситуации представлены богато и разнопланово. При этом они несут мощную смысловую и литературно-стилистическую нагрузку.

Не является исключением и поэма Петрарки “Триумфы”, специального исследования которой по вопросу, обозначенному в заглавии статьи, насколько удалось проследить, пока не предпринималось (по крайней мере в отечественной науке), хотя в целом она вниманием не обойдена. Еще в 1940-е годы к поэме обращался Витторе Бранка, надолго сосредоточивший внимание на выявлении общих мотивов у Петрарки и Боккаччо<sup>1</sup>. Затем в центре внимания оказалась тема Лауры, определенные итоги изучения которой подвел А. Бернардо, пришедший к выводу о ренессансной новизне ее образа, о создании ренессансного мифа петрарковской любви<sup>2</sup>. Особенный интерес поэма вызвала в 1980-е годы. Авторы занялись темой знаменитых людей в “Триумфах”, проявлением в ней политических и исторических симпатий и антипатий гуманиста<sup>3</sup>. Очень интересные наблюдения были сделаны относительно философского и исторического понимания Петраркой времени, проливающие определенный свет и на истолкование “мифологической составляющей”<sup>4</sup>, равно как и исследования об аллегоричности произведения<sup>5</sup>. Но, пожалуй, больше всего разрабатывались вопросы источниковедческого плана и проблема влияния Данте на поэму<sup>6</sup>. В отечественном литературоведении только два исследователя специально обращались к поэме – Р.И. Хлодовский и В.Б. Микушевич. Р.И. Хлодовский делает замечания исключительной важности относительно общей значимости “Триумфов” как обобщения жизненного, творческого и идеологического опыта гуманиста<sup>7</sup>. В.Б. Микушевич оказался связанным с “Триумфами” на протяжении четверти века, так как их перевод, подготовленный им к 600-летию со дня смерти Петрарки, увидел свет почти в канун 700-летия со дня его рождения<sup>8</sup>. В большой статье В.Б. Микушевича поэзия Петрарки анализируется сквозь призму самораскрытия и тему Лауры, “ее прекрасной человечности”<sup>9</sup>.

Поэма написана терцинами. Время начала работы над ней относят к 1340-м годам, время создания первого варианта текста – к 1352 г., редакционную правку – ко всему последующему до смерти времени. Петрарка так и не обнародовал поэму при жизни, хотя, по словам В.Б. Микушевича, она производит впечатление совершенной законченности, и особая требовательность к себе могла подстегиваться, среди прочего, духом соревнования с Данте<sup>10</sup>.

Поэма состоит из шести частей-Триумфов: Любви, Целомудрия, Смерти, Славы, Времени и Вечности. Петрарка дает им двойное название – латинское и



итальянское: Triumphus Cupidinis / Trionfo d'Amore; Triumphus Pudicitie / Trionfo della Pudicizia; Triumphus Mortis / Trionfo della Morte; Triumphus Fame / Trionfo della Fama; Triumphus Temporis / Trionfo del Tempo; Triumphus Eternitatis / Trionfo dell'Eternita<sup>11</sup>. По объему “Триумфы” очень различаются, самые большие и интересные в плане избранной темы – “Триумф Любви” и “Триумф Славы”.

В статье предпринята попытка выявить, как обозначается автором место действия, какие мифологические герои представлены в колесницах в качестве триумфаторов, какие – как пленники, насколько автора занимают сами мифологические сюжеты, каково его отношение к мифологическим героям. Встает вопрос и относительно логики выстраивания рядов пленников в “Триумфах”, и относительно использования мифов в потоке культурных реминисценций, ради риторических и иных целей.

Начнем с выявления места (или мест) и обстановки действия. Петрарка точных мест – в смысле географическом, топографическом и историческом, – за исключением начального, не обозначает, но в последней части поэмы замечает:

Земных триумфов пять, шестой небесный<sup>12</sup>.

Итак, Петрарка разворачивает действие пяти триумфов на земле. Кстати, в шестом, небесном, “Триумфе Вечности” действие не происходит: сердце поэта ведет взволнованный монолог о том, что все подвластно вечности и уступает перед ней. Что же касается места начала действия, то Петрарка обозначает его в “Триумфе любви”:

Я в замкнутой долине опочил  
И, лежа на траве, в слезах от боли  
Увидел свет...<sup>13</sup>

Все авторы указывают на то, что место обозначено точно – “замкнутая долина”, т.е. Воклюз, уединенное убежище поэта, где у него был собственный дом, окруженный холмами и лесами и многократно воспетый в прозе и стихах. Обозначено и время года – весна. Но обратим внимание – и время, и место имеют отношение лишь к автору, к запевке, а не к действию, не к персонажам. Как выявили авторы, герои “Триумфов” оказываются то на Кипре, то в Байях и только в символическом смысле не покидают пределов замкнутой долины<sup>14</sup>.

Сама же триумфальная церемония происходит в условном, собственно никаком месте: даже намеков на Капитолий нет, хотя по названию поэмы читатель вправе ожидать переключки с античной традицией триумфальных шествий, когда вслед за колесницей героя шла вереница пленников. Шествие поднималось на Капитолий к храму трех богов – Юпитера, Юноны и Минервы.

Не очерчены и традиционные исторические обстоятельства: у триумфов нет зрителей, они как-то даже и не подразумеваются, если под ними не предполагаются читатели. Точнее, есть два зрителя, они же – пленники, Петрарка и пока не разгаданный литературоведами по имени его “старинный друг”. Колесница как таковая описана в “Триумфе любви” – немногими, однако яркими словами:

Четыре белоснежные коня,  
Как бы в огне юнец на колеснице,  
И не нужна бесстрашному броня<sup>15</sup>.

О конях, купаемых в “океане мировом”, упоминается еще раз в “Триумфе Времени”<sup>16</sup>. В других частях поэт ни слова не говорит о колесницах или конях. Даже в “Триумфе смерти”, который вся иконография будет представлять с черными быками, нет ни слова об упряжке.

Собственно, и триумфаторов-то нельзя досчитаться: таковых вовсе нет в “Триумфе Вечности”, а в остальных, за исключением “Триумфа Целомудрия” во главе с Лаурой, – мифологические и аллегорические персоны-персонажи. Триумф Любви, как ясно из названия этой части поэмы и приведенного выше описания “юнца”, возглавляет Купидон, триумф Смерти – “Жена в траурной одежде”, Славы – “Владычица, госпожа прекрасная”, Времени – Солнце, очевидно как символ и одновременно движущая сила беспощадного времени<sup>17</sup>. Пленники – индивидуальные персонажи тоже обнаруживаются не во всех колесницах: автор не считает возможным помещать их в триумфы Смерти, Вечности и Времени, и поэтому ими густо населяются три оставшиеся колесницы – Любви, Целомудрия и Славы.

Литературные источники поэмы достаточно разнообразны. Насколько удастся выявить из контекста – упоминаний имен авторов и персонажей, названий произведений, мифологически-топографических обозначений и т.д., – прямыми или косвенными источниками для Петрарки были прежде всего “Илиада” Гомера (в ее латинском переложении)<sup>18</sup> и книги Ветхого Завета. Из латинских авторов в качестве источников выступают “Метаморфозы” Овидия и “Энеида” Вергилия, историческая римская проза в лице Тита Ливия, сочинения Цицерона.

Вопреки своему гуманистическому обыкновению, Петрарка уступает вкусам читателей и высказывает определенный интерес к материалу средневековых хроник, литературных произведений. Он обнаруживает и демонстрирует уважение к великому сопернику – Данте, привлекая “Божественную комедию”, а также поэзию трубадуров. Наконец, поэт черпает факты из недавнего политического прошлого, окружающей его действительности, оперируя именами правителей, военачальников, героев, поэтов, друзей-покровителей.

Отсюда ясно, что мифологический материал используется в ряду других, занимая, заметим сразу, значительное место. Роль мифологической “составляющей” многопланова. Прежде всего, конечно, мифологические персонажи выступают в качестве пленников той или иной колесницы. Среди доброй сотни полоненных Купидоном почти половину составляют персонажи греческих мифов, на втором месте – императоры, воины, герои, деятели римской древности, на третьем, почти равном по численности второму, – поэты. Не забыты и самые известные любовными историями и драмами библейские персонажи: по численности они находятся на предпоследнем месте, а после них – герои рыцарских романов.

Что касается колесницы Славы, то количество пленников в ней больше, чем в колеснице Купидона. Но там почти в два раза возрастает число реальных лиц и в два раза уменьшается ряд мифологических персонажей. Этому можно найти объяснение, если вспомнить, что тема славы была одной из важнейших уже в раннем гуманизме, и Петрарке хотелось, конечно, поместить в почетную колесницу любимых исторических и политических деятелей прошлого, рядом с которыми, по его мнению, никак нельзя было представить в столь же почетном

количестве мифологических героев. В “Триумфе Целомудрия” фигурируют лишь четыре мифологические героини и один герой, в остальных они, как отмечалось, отсутствуют.

В результате в центре внимания исследователя мифологической темы оказывается “Триумф Любви”. При первом чтении кажется, что пленники размещаются в колеснице по причудливой прихоти автора, смешивающего прошлое и настоящее, действительное и мифологическое. Ряд начинается и завершается именами поэтов – Сенуччо дель Бене и самого Петрарки, а затем римские герои уступают место длинной череде мифологических. Ряд, однако, не беспрерывен: в него вклиниваются реальные исторические лица – Массинисса с Софонисбой и Ганнибал. Затем единой группой представлены библейские персонажи, за ними – средневековые литературные герои, и... вновь возврат к мифологическим: поэт вспоминает Орфея, возглавляющего новый ряд – греческих и римских поэтов. Сами поэты тоже стоят вперемежку. Если отбросить эти “вкрапления”, то персонажи оказываются расставленными отдельными историческими и культурными группами.

Внимание и степень интереса Петрарки к представителям греческой мифологической группы разные. Он не ставит своей целью пересказ той или иной мифологической истории любви, а либо просто упоминает имя, либо добавляет к имени характеристику из нескольких слов, одной-двух фраз, позволяющих вспомнить интригу мифа или его развязку (“отмщен Тесей с погибшей Ариадной”, “Пастух, чья страсть, не ведая закона, нарушила всемирный лад и строй”) либо рисуящих отношение автора к героям (“преступница Медея”, “беспощадная Федра”, Ипполит, “волю проявивший благу”)¹⁹. Больше всего поэт припоминает пары, связанные той или иной историей: Демофонт – Филлида, Елена – Парис, Парис – Энона, Елена – Менелай, Орест – Гермiona, Кеик – Альциона, Атланта – Гиппомен, Алкид – Галатея и т.д.<sup>20</sup>

Классификация мифов по проблематике позволяет выявить, что Петрарке интересны истории о любви необычно счастливой (Пигмалион), оказавшейся сильнее смерти (Протесилай – Лаодамия, Кеик – Альциона, Эгерия – Нума Помпилий), отвергнутой (Пикус – Цирцея), принесшей несчастья (Эней – Лавиния, Геракл – Деянира), трагической (Ифий, Эсак, Алкид – Галатея), связанной с роковыми обстоятельствами (Ахилл – Бресеида – Агамемнон, Парис – Елена), мщением (Ясон – Медея), изменой (Тесей – Ариадна, Демофонт – Филлида), предательством (Эрфила – Амфиарай, Сцилла – Минос), преступлением (Федра).

Некоторым историям Петрарка отводит по две-три терцины, больше, чем остальным: любви Орфея, страданиям Ипполита, страсти Медеи, самовосхищению Нарцисса. Орфей у поэта вызывает прилив чувств:

Один их тех, кто хартии мирские  
Украсил яркой славою своею  
И помыслы к себе привлек людские,  
С другими вместе шествовал Орфей.  
Он в ад спускался ради Эвридики  
И звал ее, мертвея, чудодей²¹.

Драматические страдания Ипполита из-за домогательств Федры позволяют подчеркнуть нравственную стойкость героя и осудить чудовищность поведения его мачехи:

Ты помнишь, некто связь отверг дурную  
И предпочел от матери бежать  
И в этом волю проявил благую  
Себе на гибель, ибо возражать  
Опасно было Федре беспощадной,  
Чью ненависть немислимо сдержать.  
Так что казалось Федре смерть отрадной,  
И был отмщен безвинный Ипполит<sup>22</sup>.

Нарцисс, по мнению поэта, “сам перед собою провинился”, Медея поступила “жестоко и преступно” по отношению к родным<sup>23</sup>.

Петрарка в чем-то отходит от морали мифа, в чем-то ее принимает, не оставляя без собственной оценки поведение героев. Порою он позволяет себе не согласиться даже с любимым Вергилием. Так, он отделяет историю Дидоны от других, излагая ее в “Триумфе Целомудрия”:

.....Дидона,  
Вслед мужу поспешившая вдова,  
Отнюдь не жертва страсти незаконной.  
.....  
Дидону до сих пор чернят иные,  
Тогда как перед ней в долгу хвала.  
Эней поминать грешно при этом:  
Ей жизнь была без мужа немила<sup>24</sup>.

Напомним, что в “Энеиде” Вергилия акцент сделан на “беззаконной страсти” Дидоны к Энею, толкнувшей ее на самоубийство. Петрарка в подтексте имеет в виду другое: в царстве мертвых Дидона соединяется со своим супругом Сихеем. Эней оказывается ей перед лицом вечности неинтересен. И, значит, на костер Дидону приводит тоска по мужу.

Вернемся к “Триумфу Любви”. Особо следует остановиться на теме Купидона в нем. Он представлен как триумфатор в колеснице и описан вполне традиционно:

.....юнец на колеснице,  
И не нужна бесстрашному броня.  
Он без доспехов и не в багрянице.  
Весь голый, многоцветные крыла,  
Колчан и лук, а следом вереницей  
Невольники, которым несть числа<sup>25</sup>.

Антропоморфные характеристики превращают Купидона то в “кроткого отрока”, то в “жестокое старика”, то в “разбойного князя”, то в “тюремщика”<sup>26</sup>. И все эти ипостаси призваны указать на всепокрушающую и безжалостную власть страстей, равно способных погубить и бессмертных богов, и героев, и смертных людей. А затем Петрарка отступает от мифологии и римских три-

умфальных традиций и обращается к психологии любви, природе человеческих чувств.

Он – порождение сладостной мечты.  
Он вскормлен мыслью беспокойно-праздной.  
Он – царь и бог вселенской суеты<sup>27</sup>.

Антропоморфные характеристики уступают место суждениям Петрарки о природе страсти и переходят в ее осуждение. Но оно почти исчезает под воздействием вереницы имен и историй.

Поэма, как отмечалось, не пересказывает мифологических историй любви. Она апеллирует к культурной памяти читателя больше, чем к его чувству. И в этом отношении мифологическая часть заметно уступает исторической, где наш автор довольно протяженно, порою на нескольких страницах, излагает немногие, но яркие рассказы о любви. Самый замечательный пример – разговор поэта как персонажа “Триумфа Любви” с Массиниссой, воином, политиком, затем царем Нумидии, союзником римлян, о его любви к Софонисбе, дочери карфагенца, врага римлян, Газдрубала<sup>28</sup>. Софонисба, любимая и любящая, принимает яд, узнав, что должна будет украшать триумф Сципиона Африканского.

Как у Данте, Паоло и Франческа летят крыло к крылу, у Петрарки Массинисса и Софонисба – “двое, идущие рука об руку в сладостных слезах”. Здесь Петрарка вызывает и к сердцу, и к уму читателя одновременно, а заодно и к исторической памяти италиков. По силе чувств и состраданию автора рассказ удивительно похож на дантовскую историю любви Паоло и Франчески. Да и строк понадобилось примерно столько же: их 87 против 70 в пятой песни “Ада”.

Другая рассказанная Петраркой история в два раза короче первой, но по силе впечатления не уступает ей. Она – о благородстве сирийского царя Селевка, уступившего сыну от первого брака Антиоху жену Стратонию, от безответной любви к которой Антиох смертельно заболел<sup>29</sup>.

Петрарка – персонаж “Триумфа о Любви” и в первом, и во втором случаях ведет деликатный и сочувственный разговор с героями любовных историй. Рассказ о Селевке он завершает почти такими же словами, как Данте о Паоло и Франческе:

История сирийца такова,  
Что долго мне потом дышалось трудно.  
И вспоминались мне его слова<sup>30</sup>.

Кстати, поведение Петрарки-персонажа также свидетельствует об определенном отношении к материалу мифов и к фактам исторической действительности: на героев мифов он только смотрит, хотя и “ненасытно”, тогда как с реальными личностями прошлого и настоящего ведет беседы, выслушивает и спрашивает, радуется и сострадает, гордится или высказывает презрение.

Еще один показательный гуманистический штрих – Петрарка никак не обособляет от мифологических библейские истории любви: он лишь сводит их в одну группу, но так же свободно и по своему усмотрению оперирует материалом. Одних персонажей едва упоминает, о страсти других напоминает через обозначение интриги или развязки. Самые развернутые характеристики умещаются в три-четыре строки, вроде той, что посвящена Иакову. Кроме него припомина-

ются Авессалом и Фамарь, Самсон, “могучий телом и слабый умом”, “преступный царь Давид” и его “премудрый сын”<sup>31</sup>.

В целом внимания библейским историям оказывается меньше, не исключено, что в силу их общеизвестности, однако и в силу обычных для Петрарки культурных предпочтений. И уж совсем мало Петрарку влекут средневековые рыцарские любовные сюжеты. Он, собственно, ставит на все печать величайшего презрения (“заполнив бредом тысячи страниц”<sup>32</sup>), как бы поневоле уступая вкусам читателей.

“Триумф Славы”, если иметь в виду представленность в нем мифологических персонажей, еще конспективней, чем “Триумф Любви”. Одни только названы по имени, другим даны самые краткие характеристики-напоминания. Здесь любопытно выявить, пожалуй, лишь два момента: кого именно и за что Петрарка счел возможным поместить в колесницу Славы и нет ли среди ее пленников тех, кто уже побывал по воле автора в колеснице Любви. “Триумф Славы” состоит из трех частей, большая часть мифологических персонажей – 12 мужчин и 7 женщин – фигурирует во второй. В первой части рассказывается о реальных исторических лицах – римских героях, патриотах, полководцах, войнах во главе со Сципионом Африканским и Юлием Цезарем. Всего в колесницу помещено более 50 знаменитых персон. Того же ряда мифологические персонажи – это в большинстве своем герои Троянской войны. Петрарка ставит на колесницу Славы почти всех прославленных ахейцев – Аякса, Диомеда, Нестора, Улисса-Одиссея, Менелая, Агамемнона, начиная ряд с Ахилла<sup>33</sup>. Из троянцев здесь представлены только Гектор и Эней. Предпочтения гуманиста оказываются на стороне греков. К ряду героев войны добавлены еще три мифологических персонажа: Вакх как завоеватель многих стран, Алкид-Геракл и Тесей как герои, совершившие много громких подвигов. При этом половина из названных персонажей “перебралась” в колесницу Славы из колесницы Любви (Эней, Геракл, Тесей, Ахилл, Агамемнон и Улисс). Петрарку привлекают яркие, многогранные персонажи, способные к сильным страстям, великим трудам, бесмертным подвигам. В этом смысле и через персонажей триумфов Петрарка как бы продолжает раскрытие важнейших черт идеала ренессансной личности.

Вслед за греческими героями в колеснице Славы идут библейские персонажи (почти все из числа пленников Купидона): Давид, Соломон, Авраам, Моисей, Исаак и Иаков, Иосиф “непорочный”<sup>34</sup>. В их ряду находятся пророки, строители Иерусалимского храма, сильные и цельные духом личности.

Что касается женщин, то они тоже почти все попали в колесницу Славы за мужество и героическое поведение. И добрая половина – из колесницы Любви. Это – Антиопа и Ориция, сестры-амазонки, сопротивлявшиеся натиску Геракла, Ипполита, царица амазонок, ее сестра Меналиппа. Помимо них – амазонка, тоже царица, Пентесилая, убитая в поединке с Ахиллом, Камилла, воевавшая в Италии против троянцев, сыновей Дардана<sup>35</sup>. Семирамида и Клеопатра тоже здесь, только они удостоены у Петрарки славы дурной, хотя в мужестве он им не отказывает, по крайней мере Клеопатре<sup>36</sup>.

Нельзя не обратить внимания на то, что гуманист очень неполно использует мифологические и библейские рассказы: больше поводов для прославления он ищет и находит в историческом прошлом и настоящем.

Гораздо больше возможностей использования мифологического материала находит Петрарка в стилистически-литературных целях: языковой игре ради придания яркости сравнениям, метафорам, стилистического и риторического украшения своих поэтических суждений. Совершенно привычно для Петрарки, скажем, говорить о заре, движении времени с упоминанием Авроры, Тельца, Рыбы. В связи с рассуждением о врачах припоминаются Аполлон и Эскулап. Для описания целомудренной брони Лауры указывается, что

В тот день она была в одежде белой  
Пред ней Минервы щит, залог побед<sup>37</sup>.

Твердость, мужество и непоколебимость той же Лауры перед натиском Купидона сравнивается с мужеством амазонок, смелостью и свободой Камиллы, девы-воительницы из “Энеиды”. Чтобы передать невыразимость ужаса, охватившего Петрарку и его спутника перед лицом триумфатора-Смерти, вспоминаются времена битвы богов и гигантов:

Страх, даже Флегре незнакомый прежде,  
Неистовый напал на нас...<sup>38</sup>

Имена, обстоятельства, события греческой мифологии естественно вплетаются в терцины “Триумфов”, украшая и обогащая их литературную ткань. Они становятся неотъемлемой частью того художественного языка новой поэзии и культуры, который начали разрабатывать Данте и Петрарка. Такой язык требует искушенного читателя и вместе с тем продолжает обогащать его душу, чувство, культурную память. Этим “Триумфы” могли развивать новые чувства и вкусы неизмеримо больше, чем простым пересказом далеких и наивных в глазах рождающегося общества ренессансного времени мифов. “Триумфы” приблизили, осовременили античные мифы. В культурную ренессансную реальность вместились на равных правах не только греческие и римские персонажи, но и библейские.

Еще одно замечание: в скупом обозначении места и обстоятельств действия умещается несколько временных и культурных пластов – масштабная историческая и литературно-мифологическая античность вкупе с библейскими и древневосточными персонажами, едва обозначенное средневековье, отдельными штрихами представленное политическое и поэтическое настоящее с реальными лицами.

Но все же самый яркий материал для своих идейных и художественных целей поэт находит в греко-римской культуре и римском историческом прошлом. В этих предпочтениях трудно увидеть что-то особенно необычное для Петрарки: герои мифов и исторические лица до поэмы и после нее постоянно фигурируют в письмах, диалогах, трактатах, инвективах либо с целью выставления их в качестве этнических эталонов, либо, напротив, с целью придания выразительности характеристикам отрицательного плана. Сам миф чаще всего выступает как основа для поэтических суждений и заключений автора, как знак, как художественный прием.

“Триумфы” выполнили еще и особую задачу: они стали шестью великолепно возведенными колоннами, на которых Петрарка продолжал выстраивать ренессансный миф о Лауре. Но это – особая тема.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Branca V.* Per la genesi dei "Trionfi" // *Rinascita*. 1941. P. 681–702; *Idem.* Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi // *Atti del Convegno Internazionale "Francesco Petrarca"*. Roma, 1976. P. 141–161.
- <sup>2</sup> *Bernardo A.* Petrarch, Laura and the Triumphs. L., 1974.
- <sup>3</sup> *Ciccuto M.* "Trionfi" e "Uomini illustri" fra Roberto e Renato d'Angio // *Studi sul Boccaccio*. 1988. [Vol.] 17. P. 343–402.
- <sup>4</sup> *Getto G.* "Triumphus Temporis": Il sentimento del tempo nell'opera di Francesco Petrarca // *Letterature comparate: problemi e metodo*. Bologna, 1981. P. 1243–1272.
- <sup>5</sup> *Ianucci A.A.* Petrarch's Triumphs: Allegory and spectacle. Toronto, 1990.
- <sup>6</sup> *Dotti U.* Vita di Petrarca. Roma; Bari, 1987. P. 48–78; *Ariani M.* Introduzione // *Petrarca Fr. Triumph / A cura di M. Ariani*. Milano, 1988. P. 5–52.
- <sup>7</sup> *Хлодовский Р.И.* Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. М., 1974. С. 151–152.
- <sup>8</sup> *Франческо Петрарка.* Триумфы / Пер. с итал. В.Б. Микушевича. М., 2000.
- <sup>9</sup> *Микушевич В.Б.* Поэзия Петрарки как самораскрытие // *Франческо Петрарка. Триумфы*. С. 239.
- <sup>10</sup> Там же. С. 119.
- <sup>11</sup> Одно из возможных объяснений этих двойных заголовков: Петрарке хотелось заявить, что в поэме имеют место не только лирические, но и эпические, гуманистически-этические темы, т.е. что она имеет и ученую значимость; кроме того, он мог адресовать неитальянскому заальпийскому читателю латинские названия, чтобы открыть свой замысел хотя бы таким образом.
- <sup>12</sup> *Petrarca Fr. Triumph / Petrarca Fr. Rime, Trionfi e poesie Latine / A cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno*. Milano; Napoli, 1951 (Triumphus Eternitatis, 120–121). Далее "Триумфы" цитируются по этому изданию. Арабская цифра после названия части обозначает номер строки; если впереди нее идет римская – номер части данного "Триумфа". Все стихотворные переводы в статье принадлежат В.Б. Микушевичу и цитируются по названному выше изданию "Триумфов".
- <sup>13</sup> Triumphus Cupidinis, I, 8–11.
- <sup>14</sup> *Микушевич В.Б.* Указ. соч. С. 234.
- <sup>15</sup> Triumphus Cupidinis, I, 22–24.
- <sup>16</sup> Triumphus Temporis, 16–17.
- <sup>17</sup> Triumphus Cupidinis, I, 22–29; Triumphus Mortis, I, 31; Triumphus Fame, I, 24; Triumphus Temporis, 1–2.
- <sup>18</sup> По сведениям авторов, Леонтий Пилат, калабрийский грек, сделал при участии Боккаччо специально для Петрарки полный латинский перевод "Илиады" и "Одиссеи" (см.: *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1904. Т. 1. С. 227). Однако в библиотеке Петрарки был и подлинник, о чем говорит он сам в инвективе против четырех венецианцев.
- <sup>19</sup> Triumphus Cupidinis, I, 113–117, 124–129, 135–137 etc.
- <sup>20</sup> Ibid. I, 127–144; II, 158–187; III, 20–24 etc.
- <sup>21</sup> Ibid. IV, 10–15.
- <sup>22</sup> Ibid. I, 109–116.
- <sup>23</sup> Ibid. I, 128–129; II, 145–150.
- <sup>24</sup> Triumphus Pudicitie, 10–15.
- <sup>25</sup> Triumphus Cupidinis, I, 23–27.
- <sup>26</sup> Ibid. I, 76–79.
- <sup>27</sup> Ibid. I, 82–85.
- <sup>28</sup> Ibid. II, 1–87.
- <sup>29</sup> Ibid. II, 103–133.
- <sup>30</sup> Ibid. III, 131–133.
- <sup>31</sup> Ibid. III, 38–52.
- <sup>32</sup> Ibid. III, 79.
- <sup>33</sup> Triumphus Fame, II, 9–32.
- <sup>34</sup> Ibid. II, 58–75.
- <sup>35</sup> Ibid. II, 88–105.
- <sup>36</sup> Ibid. II, 106–107.
- <sup>37</sup> Triumphus Pudicitie, 118–120.
- <sup>38</sup> Triumphus Mortis, I, 32–39.



# МИФ И FIGURA: ЭКЗЕГЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ПОЭТИКИ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

Ю.В. Иванова

В своей апологии поэтического творчества – XIV книге “Генеалогии языческих богов” – Боккаччо замечает, что обвинители поэтов, называющие их соблазнительями, тем самым уподобляются евангельским первосвященникам и фариисеям, которые “Христа Спасителя нашего... обвиняли бесчестно в соблазнении”<sup>1</sup>. Греческое *πλάνοϛ*, в славянской версии синодального перевода переданное словом *лѣстец*, в латинском переводе звучит как *seductor*: тот, кто уводит, совращает с истинного пути. “Быть обольщенным – значит быть совращенным от своей истины. Обольщать – значит совращать другого от его истины. Эта истина станет отныне ускользающей от него тайной”<sup>2</sup>.

Итак, тайна соблазнительна. Но верно и обратное: ощущаемое как соблазн заставляет предполагать за собой тайну, т.е. существование какого-то смысла, значимостью своей превосходящего то, что соблазняет. Предполагать хотя бы ради того, чтобы действительно не отдаться во власть соблазна – видимости, чистой иллюзии, откинув покров которой, соблазненный как раз не обретает никакого нового смысла, но проваливается в пустоту, в ничто, в смерть: ведь на самом деле соблазн не имеет никакой другой цели, кроме себя самого. Поэтому, когда греки периода классики находят непристойными сказания великого Гомера, а манихеи утверждают, будто содержание Ветхого Завета внушено библейским писателям самим дьяволом, – на помощь приходит экзегетический инстинкт, который здесь сродни инстинкту самосохранения (он, с одной стороны, позволяет оставить за “соблазнительным” текстом его особые, освященные древностью права внутри определенной культурной традиции, а с другой – убеждает интерпретатора от посягательств на его нравственные убеждения). Мастера святоотеческой экзегезы – часто наследники экзегезы эллинской – разрабатывают систему мер, позволяющих реабилитировать ряд событий ветхозаветной истории. Их намерение – сублимировать само понятие провокации, превратить соблазн содержательный в соблазн как методологический принцип. Аврелий Августин в “De Doctrina Christiana” формулирует *regula generalis* христианской экзегезы: “Св. Писание не предписывает ничего, кроме любви, и не порицает ничего, кроме похоти”<sup>3</sup>. Следуя этому правилу, толкователь, с чем бы он ни столкнулся в ходе чтения, оказывается гарантирован от заблуждений, отклонений от ортодоксального пути – от соблазнов. В эпоху, когда ограничиваться “горизонтальным” смыслом сказанного считалось уделом черни, представление об идеальном читателе подразумевало помимо эрудиции и прозорливости еще и смирение, отрицающее самодостаточность видимой оболочки знака, и целомудрие, позволяющее подниматься от осязаемых эманаций смыслов к их горным истокам.

Такое отношение к слову или образу в чужой речи получает естественное продолжение, если экзегет начинает говорить от первого лица. Навык чтения,

заставляющий безусловно верить, что за всяким сомнительным по виду знаком стоит сакральный смысл, легко превращается в навык письма, законы интерпретации произведения автоматически становятся законами его создания. Находясь во власти языка экзегетической поэтики – языка всепрощающего, – тот, кто многократно переживал опыт истолкования священных речений, попустительствует соблазнам, когда они проникают в его собственный текст. Попустительствует вольно или невольно – спрашивать бессмысленно. Адамов язык с его цельностью смыслов навсегда утрачен, а говорить на языке символов и при этом пытаться избежать двусмысленности – бремя тяжелое и неудобноносимое, лучше уж замолчать вовсе. Чтобы оставаться верным охраняемой традицией истине, достаточно выполнять два условия: во-первых, держаться издревле принятой системы соответствий знаков и значений, а во-вторых, соблюдать освященные традицией пропорции, которыми регулируются соотношения видимостей и смысла. Писатель, воспитанный экзегетической школой, лишается всяких гарантий правильного понимания со стороны аудитории, когда он нарушает хотя бы одно из этих условий.

Сюжет “Амето, или Комедии флорентийских нимф”, одного из ранних произведений Боккаччо, – явная цитация речи жрицы Диотимы из Платонова “Пира”. Семь прелестных нимф, с которыми водит дружбу юный охотник, олицетворяют четыре основные и три богословские добродетели; с трудом обуздываемое вожделение, которое испытывает Амето по отношению к одной из них, Лии (Вере), в ходе повествования сначала распространяется на всех нимф, затем трансформируется в любовь исключительно духовную и, наконец, возводит героя к созерцанию троического света. Такие сюжеты, которые, согласно замыслам их создателей, изначально представляют собой экзегетические прецеденты, присутствуют в эллинистической литературе (большая часть известных нам эллинистических романов – это, как показывают исследования последних лет, экзегетические сочинения; в романную форму в них при ближайшем рассмотрении оказываются облечены платонические концепции, которых придерживались их авторы<sup>4</sup>), и литература раннехристианская перенимает и совершенствует этот тип экзегетического нарратива (Августинова “Исповедь”, пожалуй, лучшее тому подтверждение). И Боккаччо в каком-то смысле, конечно, ведет себя как автор вполне традиционный – недаром он в заключении своего произведения выражает желание представить его на суд “матери нашей и наставницы Святейшей Римской Церкви”.

По идее современный ему читатель, обладающий определенным экзегетическим иммунитетом, должен правильно отнестись к тому, что нимфа, олицетворяющая у Боккаччо Мудрость, будучи не в силах иными способами снискать расположение приглянувшегося ей юноши, начинает обнажаться у него на глазах, чем и добивается желаемого. Раз семь нимф – это всего лишь семь добродетелей, то разве удивительно, что действие разворачивается в атмосфере жгучего, хотя и утонченного, эротизма, а т е л а красавиц на протяжении почти всего повествования оказываются прежде всего объектами вожделения – со стороны Амето (относительно которого это утверждается прямо), но также, очевидно, и автора.

Здесь, собственно, и начинается стилистическое недоразумение: автор никогда не упускает случая отметить ту или иную черту внешности, позволяющую

сделать заключение относительно эротических способностей ее обладательницы. Воспроизведение не только основных, но и вполне второстепенных черт облика в принципе никак не противоречит канонам экзегетической поэтики – при том условии, что всякому зримому свойству должно соответствовать свойство незримое, что воспроизведение видимого образа – это последовательное отображение той идеи, которую образ в себе несет, а изображение апеллирует в первую очередь к рациональной способности прозревать в нем его идею. Эта система изобразительных средств, хотя и тысячекратно оправданная традицией, конечно, таит в себе великий соблазн; замечательный образец его разоблачения дал А.Ф. Лосев в очерках истории платонизма<sup>5</sup> (я имею в виду замечания о природе экстатических состояний, знакомых некоторым католическим мистикам, – в их случаях, кажется, можно говорить уже о тяжелой б о л е з н и языка). Чтобы уклониться от насилия над языком экзегетической поэтики, образ должен оставаться разомкнутым в бесконечность его возможных истолкований (средневековые мастера слова достигали этого в основном благодаря схематизму в изображениях, путем активизации авторитетных контекстов и т.д.).

Образ становится самодовлеющим, когда автора ведет логика созерцания материальных форм – логика субъективная, ориентирующаяся не на содержание образа, а на эстетические (или эротические) стремления созерцающего. Если образ, изначально предназначенный для толкования, был ф и г у р о й некоторых отличных от него смыслов, с которыми его онтологически связывали, как правило, довольно слабые ассоциации (или даже не связывали никакие), то в данном случае образ оказывается ф и г у р о й с е б я с а м о г о (до смешного: в “Амето” прекрасная грудь охотницы есть з н а к того, что ее обладательница способна подолгу выдерживать любовную ношу: наслаждение эстетическое соблазняет предвкушением эротического наслаждения, фигура замыкается в “земном круге”). Назначение такого образа – поведать о его собственном зримом совершенстве; к бытию призывает его не божественная предвечная идея, а ревнивая страсть, сродни Пигмалионовой. Происходит эмансипация визуальной стороны знака и бывшего point’a экзегетического процесса – “соблазняющего” слова. Если изображение больше не хочет быть иконой, то оно нуждается в каком-то новом оправдании своего существования. Что касается провокационного момента повествования, то в границах экзегетической поэтики он вообще был необходим только затем, чтобы показать, что на самом деле его не существует; теперь же он восстает против своей традиционной участи – быть посредником между ленивым умом читателя и труднодоступным смыслом авторитетного речения.

В “Амето” образ мира как бы двоятся: теологический космос, гармония которого зиждется на тотальном взаимном соответствии всех его элементов, сосуществует с миром историческим, где правит Фортуна – непостижимая необходимость. Теологический космос требует фигурального языка (поскольку в нем по сути в с ё – ф и г у р а), он рационально постигаем; мир истории существует во времени, самое непосредственное изображение его жизни – хроника. Всякая попытка отнести к нему исключительно рационально возможна не без доли насилия, ее неизбежное следствие – признание несовершенства “материала” в сравнении с рациональной схемой<sup>6</sup>.

Боккаччо зовет нимфами и нарекает аллегорическими именами своих героинь (в то время как его современникам не стоило труда указать реальных женщин, послуживших их прототипами). Он присваивает мифологические имена персонажам тех “семейных хроник”, которыми нимфы предваряют свои любовные повести, и излагает исторические события языком античной мифологии, причудливо сплетая их с деяниями “абсолютного прошлого” (таковы рассказы Фьямметты и Лии, начинающих повествования о своей любви от основания соответственно Неаполя и Флоренции). Нимфа Адiona заявляет, что супруг ее происходит от солнечных лучей и отпрыска старой крепкой груши, и даже любитесь этим “родословным древом” во время прогулки в саду (груша – *pero*; Боккаччо имеет в виду фамилию Перуцци).

Частная жизнь, представленная чередой аллегорий и поданная как самое непосредственное продолжение жизни природы, с одной стороны, и истории государства – с другой, оказывается подчинена тому же року, который господствует в мире природы и правит судьбами царств. Таким образом, изображенная частная жизнь перестает восприниматься как что-то случайное, становящееся, подлежащее оценке; ее протекание приобретает ту же инвариантность, неотвратимость и необратимость, что и события мифа. Чтобы раскрыть смысл, заключенный в таком повествовании, совершенно недостаточно просто повторить в обратном порядке ход его создания, т.е. разъять рассказ на составляющие его аллегории и расшифровать их значения.

Вряд ли этот смысл вообще следует объяснять рационально: скорее, Боккаччо хотел затронуть в читателе что-то более глубокое и древнее, чем *ratio*; этим и обусловлена в его произведениях стремительная эволюция фигурального, экзегетического по происхождению, языка – эволюция, в результате которой намечается отказ от традиционного различения временного существования видимой части знака и вечного бытия смысла. Можно взглянуть на некоторые предшествующие “Декамерону” произведения Боккаччо как на своеобразные эксперименты, в ходе которых трансформациям подвергаются различные стороны традиционного фигурального языка. Самым несмелым опытом покажется тогда “Дианина охота”: в основе фабулы, вполне аллегорической, лежат два известных мифа – о преображающей любви (платоновский) и о соперничестве Дианы и Венеры, но т е л о сюжета-мифа создано самим Боккаччо; сцены охоты (добыча юных дам и девиц – волк, левенок, пантера, леопард, тигр, павлин, гигантский змей, гидра, лебеди, слон, единорог, страус) вразумительно прочитываются только на фоне содержания традиционных bestiaries, зато многочисленные героини уже не обозначают ничего, кроме самих себя (перечни их имен и фамилий занимают не один десяток строк). О фабуле “Амето” мы уже говорили – ее следует читать с помощью платоновского мифа и “Новой жизни” Данте, но миф-сюжет опять принадлежит самому Боккаччо; личная история каждой нимфы рассказана как миф; многие элементы повествования, несомненно, можно прочесть как аллегории, предполагающие историческое, нравственное или историко-литературное истолкование, но часто, особенно в начале произведения, автор словно стремится заставить читателя забыть о том, что их следует толковать, а не воспринимать непосредственно.

“Элегия мадонны Фьямметты” – вещь в высшей степени ученая, целиком предопределенная “Героидами” Овидия; к ней, как и к совершенно академической “Тесеиде”, Боккаччо даже сам составлял мифографические примечания. Столкновение мира античной мифологии, непрестанно удерживаемого главной героиней-повествовательницей перед мысленным взором, с окружающей ее действительностью оказывается для этой действительности сокрушительным: мифы плавно переходят в навеянные мифами же видения и сны; видения и сны разрешаются в якобы действительность. Никогда нельзя сказать с уверенностью, имело ли место то или иное – важное для развития действия – событие, или же оно просто пригрезилось мечтательной Фьямметте и все ее переживания от начала до конца – лишь болезненная фантазия, плод ее самоотождествления с героинями древности. Во “Фьезоланских нимфах” две истории любви становятся достоянием вечности: они запечатлены на лице Земли – это русла четырех рек; они влились в историю человеческого рода – потомки Муньоне и Африко были первыми жителями Фьезоле и Флоренции. В “Тесеиде”, навеянной воспоминаниями о “Фиваиде” Стация, общеизвестные мифы об основании Фив (“рожденные из посеянных зубов”) и о преступлениях первых правителей города как бы врастают в разворачивающееся действие (ведь и оно тоже отнесено к “абсолютному прошлому”, его протагонисты принадлежат к поколению Тесея): в мифологических деяниях заключены истоки несчастий двух героев-друзей, а характер бывших преступлений (вражда родных братьев) предопределяет основные события эпоса – друзья оказываются соперниками в любви, и их спор решается смертельным ранением одного из них в ходе турнира, на котором они бьются друг против друга.

“Тесеида” по части совмещения возможностей непосредственного и экзегетического прочтения текста – эксперимент наиболее удавшийся. Значительная часть образов, которыми изобилуют развернутые эпические описания и пространственные речи героев, при ближайшем рассмотрении оказываются фигурами, требующими от читателя незаурядных по временам Боккаччо познаний в области античной мифологии и культуры. Понимая это, автор, как правило, объясняет их значения в собственных комментариях в поэме. Боккаччо хочет быть прочитанным так же, как сам он читает поэтов-мифографов в “Генеалогии языческих богов”: некоторые главы этого сочинения состоят из стихотворных цитат, иногда очень длинных, и анализа вошедших в них тропов. Но экзегеза здесь помимо привычной направленности вовне (из текста – к традиции, к другим текстам и т.п.) приобретает и обратное направление: и фигуры, и комментарии оказываются теми средствами, которые позволяют Боккаччо вплести свое повествование в реальность, созданную мифами античности. Тесей входит в город Ипполиты сопровождаемый Амуром, он смотрит на Ипполиту и думает: “Она, исполненная всяческой красоты, превосходит Елену, которую я некогда похитил”. Женщина превосходит красотой Елену – это можно воспринять как привычное поэтическое преувеличение; но свидетельство “которую я похитил” превращает гиперболу в действительность: в примечании Боккаччо рассказывает миф об отношениях Елены и Тесея. Примечание о разделившемся надвое погребальном костре братьев-врагов Этеокла и Полиника заставляет нас воспринять грядущую битву между Арчитой и Полемоном как трагическую необходимость.

Эти примеры можно множить до бесконечности; вряд ли мы сильно преувеличим, сказав, что за каждым значимым словом, за каждой фразой “Тесеиды” тянется вереница мифологических или историко-литературных ассоциаций.

Высвобождаясь из-под власти настоящего времени с его неизбежной иронией, повествование поднимается к сонму мифов и делается пластическим выражением смыслов, составляющих основания бытия, приобретая при этом огромную суггестивную силу. Платоновский Сократ недаром счел мифологию совершенным инструментом управления идеальным государством – конечно, при условии, что она правильно сочинена. Миф, даже соблазняющий антропоморфизмом, все равно лучше любого из его толкований. Пересиливая всякую вербализацию, вообще всякое логизирование, он сохраняет свой *effet fascinant*, “заговораживающее воздействие”. Мадонна Фьямметта, согласно фабуле, – всего лишь привыкшая потакать своим фантазиям молодая замужняя женщина, слишком легко уступившая своему первому и единственному возлюбленному и вскоре покинутая им, – становится исполненным царственного достоинства воплощением глубочайшей, поистине космической скорби, когда над ней витают тени Федры и Дидоны. По слову Вячеслава Иванова: “Так как древность творила и пророчествовала в лимбе Памяти, ее создания проникнуты непостижимой для нас гармонией”<sup>7</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «На другой день, который следует за пятницу, собрались первосвященники и фарисеи к Пилату И говорил: господин! мы вспомнили, что обманщик тот, еще будучи в живых, сказал: “после трех дней воскресну”» (Мф 27, 62–63).

<sup>2</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. А. Гараджи. М., 2000.

<sup>3</sup> “Non autem praecipit Scriptura nisi charitatem, nec culpam nisi cupiditatem” (*Augustinus Aurelius. De doctrina Christiana // Patrologiae cursus completus. Series latina. Paris: J.-P. Migne. 1845. Vol. 34. Col. 71.*

<sup>4</sup> Что касается отечественной литературы, посвященной вопросу взаимоотношений экзегезы и романа в период поздней античности, то убедительное обоснование выраженной мною точки зрения содержится в работе: Протопопова И.А. Происхождение греческого романа: (К вопросу об экзегетической наррации). Дис. ... канд. культурологии. М., 1997.

<sup>5</sup> Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 883–892.

<sup>6</sup> Естественно, когда я говорю о рациональности, я имею в виду не наши, современные представления о рациональности, а те, которые были актуальны для цивилизации Запада времен великой экзегетической эпохи вплоть до ближайших предшественников Боккаччо.

<sup>7</sup> Иванов Вяч.И. Древний ужас // Иванов Вяч.И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 328.

# ДЖОВАННИ БОККАЧЧО В НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ СВОИХ СОГРАЖДАН

*Р.И. Хлодовский*

Боккаччо любил мифы.

Он написал несколько прекрасных мифологических поэм и создал примечательный трактат “Генеалогия языческих богов”.

Современники считали “Генеалогию” едва ли не главным делом жизни Джованни Боккаччо.

Сам он вряд ли так думал, но от репутации выдающегося мифолога не отрекался. Боккаччо мифологизировал даже собственную жизнь, вводя тем самым в соблазн одного из своих самых первых биографов<sup>1</sup>.

В XIX в. историки литературы, гордо именовавшие себя позитивистами, основываясь по преимуществу на созданных Боккаччо мифах, сконструировали жизнеописание автора “Декамерона”, увлекательно романтическое, но более чем далекое от реальности жизненной правды<sup>2</sup>.

Демифологизирована биография Боккаччо была лишь в середине прошлого столетия трудами сперва Сальваторе Батталли, а затем Витторе Бранки<sup>3</sup>.

Все это, впрочем, хорошо известно.

Столь ныне модного слова *миф* в своем скромном сообщении я постараюсь не употреблять. Вернее, я буду пользоваться им в том значении, которое придавал слову *μῦθος* Аристотель, или, точнее, его переводчик М.Л. Гаспаров, справедливо предполагавший, что, поскольку великий греческий философ латинского языка все-таки не знал, переводя на русский язык его “Поэтику”, лучше пользоваться не понятием “фабула”, как то делали до сих пор, а словом *сказание*<sup>4</sup>. Я намерен последовать примеру Михаила Леоновича и в своем сообщении буду говорить не о мифах о Боккаччо, а о народных сказаниях или, если угодно, о народных легендах, которые издавна возникали вокруг создателя “Декамерона”<sup>5</sup>.

Писатели, творчество которых своими корнями уходит глубоко в фольклор, зачастую сами становятся героями фольклора. Так случилось с нашим Пушкиным, так было с Джованни Боккаччо.

Легенды о Боккаччо начали складываться, вероятно, сразу же после его смерти, но, к сожалению, мы о них вряд ли что узнаем. Фольклористика – наука сравнительно молодая.

Едва ли не первая запись сказаний о Боккаччо была сделана в начале XIX в. Принадлежит она лорду Байрону.

Байрон чрезвычайно высоко ценил поэзию “Декамерона”. В своих поездках по Италии он, естественно, посетил и родину Боккаччо, Чертальдо. То, что Байрон там увидел, повергло его в уныние: дом, в котором жил и умер Боккаччо, находился в плачевном состоянии, а могила, для которой сам Боккаччо написал эпитафию, исчезла без следа.

Жители Чертальдо объяснили это так: извечные недоброжелатели автора “Декамерона”, монахи и церковники, не только разрушили надгробие Боккач-

чо, но и выкрали из могилы его останки, сожгли их, а затем развеяли по ветру, как то делалось со злостными еретиками.

У этой легенды имеются некоторые основания<sup>6</sup>, но все-таки это типичное народное сказание. Над “Декамероном” Католическая церковь безжалостно надругалась, но к еретикам его автора все-таки никогда не причисляла.

На Байрона чертальдская легенда в ее характерно-фольклорной огласовке впечатление произвела, и в четвертой песни “Чайльд Гарольда” возникла гневная строфа:

Был родине завещан прах Боккаччо –  
Он – средь великих? Меж церковных стен  
Над ним хорал вздыхает, сладко плача?  
Ведь он Тоскане дал язык сирен,  
Чьи звуки – песня, музыкальный плен,  
Поэзия? О нет! В его могиле  
Святоши рылись, жадный сонм гиен,  
Украли гроб и кладбища лишили,  
Чтоб люди этот прах и вздохом не почтили.

Песнь четвертая, 58. Пер. Г. Шенгели

Однако для народных легенд Боккаччо был не просто еретиком. Создатель “Декамерона” пользовался у своих сограждан репутацией чернокнижника, мага и колдуна. В том, что место Боккаччо в аду, народная легенда не сомневалась. Во всяком случае, так было до минувшего столетия. В 1826 г. в Чертальдо была сочинена майская песня, одна из строф которой прочно вошла в фольклор:

Fu nel popolo ed è certa opinione  
che il buon messer Giovanni da Certaldo  
posse un celebre mago, uno stregone  
che ora si trova in un paese caldo<sup>7</sup>.

То есть:

В народе существовало и существует твердое мнение,  
что добрый мессер Джованни из Чертальдо  
был знаменитым магом, колдуном  
и ныне пребывает в жаркой стране.

Подле Верхнего Чертальдо находится холм, именуемый и поныне Холмом Боккаччо. Согласно народным легендам, его насыпал для Боккаччо дьявол за одну ночь и притом одним махом – *con una sportata di terra*. На этом холме Боккаччо обделывал свои дела с нечистой силой. Дом его с холмом соединял подземный ход.

По другим легендам, Боккаччо попросил дьявола соорудить от его дома до холма хрустальный мост. С таким заданием дьявол справиться не сумел, сильно расстроился и, понятое дело, обозлившись на Боккаччо, придушил его и утащил за собой в ад.

Впрочем, по другому преданию, мост был все-таки построен.

Черти оказывали Боккаччо разного рода услуги, в том числе и амурные. Согласно легенде, они чуть ли не каждую ночь переносили Боккаччо из Чертальдо в Неаполь – к его возлюбленной Фьямметте.



Летали черти быстро: полет от Чертальдо до Неаполя занимал у них всего один час.

Однажды, когда черти вместе с Боккаччо возвращались и уже подлетали к Чертальдо, в церкви зазвонил колокол, и Боккаччо произнес машинально: “Sia lodato Iddio” – “Тебе, Господи, слава”. Черти, разумеется, рассердившись, швырнули его в ров и убили. А потом, как водится, утащили за собой в ад.

Однако Боккаччо знался не с одной лишь вульгарной нечистью.

Он, по крайней мере в лучшую пору своей жизни, всегда отличался галантностью и пользовался успехом у дам. Если верить легенде, в числе его добрых приятельниц была фея Беллариа. Именно ей – так считалось в Чертальдо – Боккаччо был обязан поэзией “Декамерона”. Сограждане Боккаччо восхищались его словесным искусством, но полагали, что оно явно превосходит человеческие силы и возможности. Если верить народным сказаниям, Боккаччо, прежде чем начать писать, произносил следующие заклинания:

Я усаживаюсь за этот столик,  
беру чернильницу, перо и бумагу  
и заклинаю дух Белларии:  
да расчистит он надо мною небо  
и сделает так, чтобы все то, что пишу я,  
принесло мне большую удачу.  
Дух Белларии, которая так прекрасна,  
будь благосклонен ко мне наяву  
или же явись мне во сне, дабы заверить меня,  
что все то, что я напишу,  
всегда будет приносить мне большую удачу –  
mi sarà sempre di buon fortuna<sup>8</sup>.

Надо думать, фея Беллариа Боккаччо серьезно помогала. Та зловещая атмосфера чертовщины, которая в сознании его сограждан долгое время окружала Боккаччо, мало-помалу стала рассеиваться уже к концу XIX в., и это несмотря на то, что “Декамерон” по-прежнему числился в списке запрещенных Католической церковью книг.

Замечательный историк итальянской, и прежде всего народной, литературы Алессандро Д’Анкона обнаружил и записал народную поэму, недвусмысленно полемизирующую с уже приводившимися мною строками:

Boccaccio non fu un mago, nè un dannato  
come nel volgo si è vociferato.  
.....  
Il mondo amò, ma credè sempre in Dio,  
nè dispreggò la Santa Religione,  
non fu superbo e al fin morì da pio<sup>9</sup>.

То есть:

Боккаччо не был магом и не был осужден на муки в аду,  
как о том болтают в народе...  
Он любил мирскую жизнь, но всегда верил в Бога;  
он не презирал святую религию,  
не грешил гордыней и умер как человек благочестивый.

В наши дни Боккаччо в Чертальдо чтут. Дом его, пострадавший в прошлую войну от американских бомбежек, полностью реконструирован и превращен в своего рода музей с превосходной библиотекой. В церкви святых Якова и Филиппа, где до конца XVIII в. покоился прах Боккаччо, неподалеку от алтаря установлен кенотаф, увенчанный статуэткой, изваянной в 1503 г. Джован Франческо Рустичи. Статуэтка изображает Джованни Боккаччо, прижимающего к груди книгу, на переплете которой начертано: “Декамерон”. Подле кенотафа находится могильная плита – также с изображением Боккаччо, – положенная на том самом месте, где, как то установил куратор Дома Боккаччо Джузеппе Фонтанелли, был погребен автор “Декамерона”.

Неподалеку от могилы Боккаччо у правой стены нефа расположена могила блаженной Джулии.

Тут мы опять наталкиваемся на народную легенду, но на этот раз уже не демонологическую, а романтическую и даже достаточно благочестивую. Согласно преданию, Джулия дель Арена в ранней молодости была влюблена в Джованни Боккаччо, но после того, как тот уехал в Неаполь, она затворилась в отшельнической келье и провела в ней долгую подвижническую жизнь, удостоившись в конце концов беатификации.

В церкви святых Якова и Филиппа сохранились одежды, якобы принадлежавшие Джованни Боккаччо и Джулии дель Арена.

Неизвестно, знал ли автор “Декамерона” о безнадежной любви к нему будущей блаженной. Но смерть соединила его с ней почти так же, как она соединила Ромео и Джульетту<sup>10</sup>.

Однако мне не хотелось бы заканчивать свое сообщение на чересчур уж романтической ноте. Демонологические легенды о Боккаччо дожили до наших дней. Известный фольклорист Алессандро Фаласси, которому я обязан многими из приведенных мною сведениями, рассказывает, что жители Чертальдо говорили ему о Боккаччо: “Наши старики уверяли, что он был любимым сыном дьявола, да только хорошо знал, где дьявол прячет свой хвост”<sup>11</sup>.

Впрочем, нынешняя демонология, естественно, осовременилась. Тень Боккаччо, желающая почему-то, чтобы ее называли не Боккаччо, а Боккаччи, является жителям Чертальдо и даже обсуждает с ними текстологию “Декамерона”.

Тень подтвердила аутентичность кодекса Hamilton, но предсказала, что в одной из “холодных стран” будет найден еще один, более точный список, однако случится это, по ее словам, не раньше 2000 г. Критический текст “Декамерона”, подготовленный Витторе Бранкой и изданный в 1976 г. Академией делла Круска, тень Боккаччо, по-видимому, до конца не удовлетворил.

По свидетельству Алессандро Фаласси, тень Боккаччо ведет со своими согражданами беседы на самые разные темы и даже обсуждает с ними свои изображения в нынешнем Чертальдо. “Ну, ты и чудак, – сказала тень одному из своих собеседников. – И чего тебе не нравится портрет в моем доме? Это мой лучший портрет”. А вот статуэтку на кенотафе тень Боккаччо не одобрила. “Я никогда не был заправским буффоном, – сказала тень. – А тут я изображен веселым прожигателем жизни”<sup>12</sup>.

Видимо, являющаяся жителям нынешнего Черतालдо тень сильно постаревшего Боккаччо предпочитает, чтобы его считали автором не “Декамерона”, а “Генеалогии языческих богов”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Во второй редакции своего сочинения “De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus”, составленного между 1395 и 1397 гг., Филиппо Виллани утверждал, что Джованни Боккаччо родился от связи его отца с какой-то парижанкой “sortis inter nobilem et burgensem”. О том, что автор “Декамерона” родился в Париже, Филиппо Виллани прямо не говорил, но это им как бы подразумевалось. Между тем в первой редакции своего сочинения, просмотренной и подправленной добрым другом Боккаччо, Колуччо Салутати, Филиппо Виллани писал: “Нис... naturalis patre Boccaccio, industrio viro. natus est in Certaldo oppido...”. В том, что Джованни Боккаччо родился в Черतालдо, не сомневался ни один из его биографов XV–XVII вв. Джироламо Скварчиато в биографическом очерке, помещенном в конце “Филоколо” (Венеция, 1467 г.), рассказывал, что в Черतालдо ему показывали дом, в котором родился и умер Боккаччо. (Подробнейший и весьма обстоятельный обзор биографий Боккаччо, составленных в XIV–XVI вв., см. в кн.: *Billanovich G. Restauri boccaceschi*. Roma, 1945. P. 17–45.) Тем не менее, казалось бы, неоспоримые свидетельства первых биографов Боккаччо победили мифы “Филоколо” и “Амето”.

<sup>2</sup> А. Н. Веселовский писал об отце Боккаччо, опираясь прежде всего на вторую редакцию упоминавшегося выше сочинения Филиппо Виллани: “В 1310–1313 годах он проживал в Париже по делам Барди: красивый собой, не под стать грубому духу, веселого нрава, он соблазнил молодую женщину, хорошего но, вероятно, обедневшего рода, по имени Жанну, обещанием жениться на ней. В 1313 году она родила от него сына, нашего Боккаччо, а он бросил ее и, вероятно, за несколько месяцев до 10 октября следующего года вернулся во Флоренцию, куда выписал и ребенка по смерти матери, умершей с горя” (*Веселовский А. Н. Собр. соч.* Пг., 1915. Т. 5. С. 12). О рождении Дж. Боккаччо в Париже писали и А. Гаспарри, и А. Овэртт, и Н. Сапеньо. Еще в середине минувшего века Луиджи Руссо решительно утверждал: “Нет сомнения в том, что Боккаччо родился не в Черतालдо, не во Флоренции, а в Париже от незаконной связи Боккаччо ди Келлино (именуемого обычно историками Боккаччино) с французской дамой по имени Жанна...” (*Russo L. Ritratti e disegni storici. Serie terza: Studi sul Due e Trecento*. Bari, 1951. P. 386).

<sup>3</sup> *Battaglia S. La coscienza letteraria del Medioevo*. Napoli, 1965. P. 609–644; *Branca V. Boccaccio medievale*. Quarta edizione accresciuta. Firenze, 1975. P. 191–249.

<sup>4</sup> *Аристотель*. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978.

<sup>5</sup> *Bacci O. Burt e arti magiche di Giovanni Boccaccio*. Castelflorentino, 1904.

<sup>6</sup> Гробница Боккаччо, стоявшая в церкви свв. Якова и Филиппа, в 1783 г. была уничтожена под тем предлогом, что новейший церковный указ, запрещавший хоронить в церквях, может иметь обратную силу. Во Флоренции ни в Санта Кроче, ни в Санта Мария Маджоре старые гробницы тронуты не были, но для Боккаччо Католическая церковь сделала исключение.

<sup>7</sup> *AAVV. Guida all'Italia leggendaria, misteriosa, insolita, fantastica*. Milano, 1971. [Vol.] 3. P. 38–39.

<sup>8</sup> *Leland Ch.G. Legends of Florence*. L., 1896. [Vol.] 2. P. 62.

<sup>9</sup> *Bacci O. Op. cit.* P. 6.

<sup>10</sup> В Черतालдо блаженную Джулию почитают едва ли не больше, чем Джованни Боккаччо. Но вряд ли надо говорить о том, что ее влюбленность в Боккаччо – чистейший вымысел. Джулия дель Арена родилась в Черतालдо в 1319 г. и еще в ранней молодости перебралась во Флоренцию, где стала монахиней в монастыре августинцев в Сан Спирито. Вернувшись в Черतालдо, она замуровала себя в маленькой келье, пристроенной к церкви святых Якова и Филиппа, и провела в ней 30 лет. Утверждают, что, когда 9 января 1369 г. Джулия умерла, церковные колокола зазвонили сами собой.

<sup>11</sup> *Falassi A. Il Boccaccio e il folklore di Certaldo* // *Boccaccio: Secoli di Vita. Atti del Congresso Internazionale: Boccaccio 1975*. Università California, Los Angeles, 17–19 ottobre, 1975. Ravenna, 1977. P. 286–287.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 289.

# МИФОЛОГИЗАЦИЯ ДАНТЕ У ЕГО КОММЕНТАТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в.

*О.А. Уварова*

Вынесенное в заглавие статьи слово “мифологизация” требует некоторых оговорок. Понятие “миф” в современной науке употребляется в самых различных значениях. В данном случае я понимаю мифологизацию скорее как с е м и о - т и з а ц и ю, т.е. ситуацию, когда некий исторический персонаж или событие становится фактом литературы, источником молвы и легенд, разъединяясь тем самым со своим реальным прототипом.

К концу XIV столетия сложился узнаваемый нами идеализированный и даже сакрализированный образ Данте. В поисках ответа на вопросы, почему образ Данте семиотизировался, какие образные схемы к нему прилагались, я обратилась к комментариям к “Комедии”, специфическому и в то же время традиционному для дантоведения источнику. Комментарии второй половины XIV в. заинтересовали меня по двум причинам: во-первых, их отделяет от времени создания “Комедии” временной интервал, позволяющий говорить о сложившейся традиции; во-вторых, в этот период происходит становление раннего гуманизма, идеи которого, возможно, сказались на восприятии Данте и его “Комедии”.

Почему появился миф о Данте? Несомненно, по причине исключительности его творения. Его судьба, сколь бы драматичной она ни была, не могла стать сама по себе мифообразующим мотивом. Хроники и другие произведения той эпохи создают впечатление, что не менее бурными и драматическими событиями была наполнена жизнь многих замечательных и даже ничем не выдающихся людей. Иное дело – дантовская “Комедия”. Она “взорвала” законы жанра изнутри, нарушила литературный этикет, который, как мы знаем, в средневековом обществе обладал значительно большей властью, чем сегодня. Этот вызов требовал ответа; “Комедию” и ее автора необходимо было осмыслить с помощью наличного понятийного аппарата.

Как мы знаем, Данте прославился еще при жизни. Первую биографию Данте мы находим уже в сочинении его современника – “Новой хронике Флоренции” Джованни Виллани. Джованни дель Вирджилио, болонский поэт и друг Данте, посвящает ему возвышенную эпитафию, в которой именует его “теологом”, “вдохновенным певцом” и “гордостью муз”, слава которого достигла обоих полюсов земли<sup>1</sup>. Однако известность среди современников далеко не всегда перерастает в миф среди потомков. У того же Виллани, находившегося под очарованием гражданского пафоса “Комедии” и почитавшего в своем земляке выдающегося ученого, политического оратора и поэта, мы находим критику и самой “Комедии”, и характера ее автора<sup>2</sup>. Трудно сказать, насколько широк был круг читателей и почитателей поэмы в первые годы среди ученой публики и среди не искушенных в премудростях латинской науки горожан. Косвенным свидетельством восприятия “Комедии” в народной среде может служить кочующий из текста в текст анекдот о веронских женщинах, будто бы признавших в

Данте того, кто “спускается в ад и возвращается оттуда, когда ему надумается, и приносит вести о тех, кто там томится”<sup>3</sup>. Впрочем, даже если подлинные истории действительно ходили в народе, это была, несомненно, маргинальная линия восприятия Данте. В конце концов, жанр видения отнюдь не предполагал непосредственную веру в реальное пребывание визионера в потустороннем мире. С другой стороны, и в критике Данте поначалу не было недостатка. Вспомним Чекко д’Асколи (1269–1327) с его дидактической поэмой “Ачерба”, остроумно заостренной против дантовских концепций любви и благородства, отношения к астрологии и, наконец, против самого стиля поэзии Данте. В 1329 г. доминиканский теолог Гвидо Вернани в трактате “Опровержение Моноархии” подверг критике провиденциальную интерпретацию римской истории в “Монархии” Данте и его тезис о двоякой цели человеческого существования<sup>4</sup>. Впрочем, если не брать в расчет более чем сдержанную позицию церкви в отношении богословского содержания произведений Данте (в XVI столетии “Монархия” была включена в “Индекс запрещенных книг”), после Чекко д’Асколи и Вернани в открытую полемику с поэтом не вступал никто в течение столетия, пока не пришел черед гуманистической критики.

Уникальность “Комедии” помимо прочего заключается в том, что она породила традицию комментариев. Жанр комментария был конгенитален средневековому мышлению, однако на поэзию он, как правило, не распространялся. Комментарию-толкованию подлежали религиозные и философские тексты. Унаследованная от поздней античности линия аллегорического толкования классических поэтических произведений, в первую очередь “Энеиды” и “Эклог” Вергилия, встраивала их в тот же контекст “ученой” традиции. Необходимость и принципы комментирования “Комедии” были указаны самим автором в известном письме к Кан Гранде делла Скала: Данте сознательно создает диалог “Комедии” со Священным Писанием, предлагая рассматривать ее на четырех уровнях понимания, что применялось только к сакральным текстам. Первый комментарий (к “Аду”) был создан спустя всего лишь год после смерти Данте его сыном Якопо. Первый полный комментарий ко всей “Комедии” был написан на итальянском языке около 1330 г. болонцем Якопо дела Лана, за ним последовали другие комментарии как на латинском, так и на итальянском языках.

Комментаторы-“дантисты” (этот термин встречается уже в 70-е годы XIV в. у Бенвенуто да Имолы) в своих трудах с необходимостью определяли свое отношение не только к комментируемому тексту, но и к его автору. В самом деле, гордо заявленная поэтом цель “Комедии” – “вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья”<sup>5</sup>, равно как и выбранный способ реализации грандиозного замысла, приковывала внимание читателей к личности самого автора. Недаром бок о бок с комментариями множатся жизнеописания поэта. В 1360–1362 гг. Боккаччо написал “Жизнь Данте”, о которой Виллани, проречье еще впереди. Преклонение перед поэтом побудило Филиппо Виллани, должателя знаменитой флорентийской династии историков, к созданию новой биографии Данте, которая стала ядром объемной “Книги о происхождении рода Флоренции и ее знаменитых гражданах” (ее первая редакция создавалась в течение 80-х годов), а в последнее десятилетие XIV в. Виллани был официальным “лектором” “Комедии” на жалованье у коммуны<sup>6</sup>.

Мы наблюдаем, как образ Данте-человека выстраивается в зависимости от понимания “Комедии”. В XIV в. сложилось несколько подходов. Первый сближал “Божественную комедию” с религиозно-профетической литературой, в ее трактовке появлялся эсхатологический тон, а Данте становился подлинным пророком. Другой подход – прочтение “Комедии” в строго поучительно-аллегорическом ключе, сочетающееся с пиететом к автору как выдающемуся ученому, философу и теологу, в необычной форме преподнесшему читателям всеобъемлющую энциклопедию знания. Наконец, в широко распространенной трактовке “Комедии” как “видения” (*visio in somnio*) проявляли себя в разной степени оба подхода<sup>7</sup>.

Наиболее последовательное выражение профетической линии экзегетики мы находим в комментарии монаха-кармелита Гвидо да Пиза, созданном в 40-е годы XIV в. Послушаем его: «Поистине он [Данте] может сказать вместе с пророком: “Господь дал мне язык искусный”, и еще: “Язык мой – перо скорописца”. Ведь он был пером Святого Духа, и этим пером сам Святой Дух описал нам кары грешников и славу блаженных. Ведь сам Святой Дух через него прямо обличил злодеяния прелатов, королей и правителей мира»<sup>8</sup>. Божественная санкция освящает все содержание дантовского труда. Подобная трактовка творения неизбежно отражалась на образе творца. В портрете Данте проявляется житийная схема. Она остается в силе даже тогда, когда автор не следует ей сознательно. Показательный пример – “Жизнь Данте” Боккаччо, где образ Данте вписан в концепцию поэзии и поэта, в которой не без основания усматривают черты, характерные для идейной программы раннего гуманизма. Возможно, личный вклад Боккаччо в создание мифа о Данте – самый значительный в XIV столетии<sup>9</sup>. При этом созданное им жизнеописание поэта во многом напоминает житие святого. Подобно тому как в житиях обычно описывается божественное предзнаменование о рождении святого, рождению Данте предшествует чудесный пророческий сон его матери. Как авторы житий обращали внимание на положительные качества родителей святого, так Боккаччо рассказывает о благородстве и доблести предков Данте. Необычайным способностям или добродетелям, проявленным святым в детстве, соответствуют отмеченные Боккаччо исключительное рвение и способности юного Данте в учении. Любовные муки Данте, смерть Беатриче и преодоление им этой утраты находят житийную параллель в испытании или искушении, которое нередко должен был преодолеть святой на пути к подвижничеству. Описанные Боккаччо обстоятельства возобновления работы над “Божественной комедией” напоминают знаки божественного содействия миссии святого, а “чудесное обретение” последних тринадцати песен “Рая” – чудеса, сотворенные святым при жизни и после смерти. Предложенное Боккаччо этимологическое толкование имени поэта (Данте значит “дающий”) заставляет вспомнить о подробных этимологиях имен святых в “Золотой легенде” старшего современника Данте, доминиканца Якопо да Ворagine, необычайно популярной в Италии XIV в., а рассказы Боккаччо об обыкновениях Данте (например, как тот зачитался книгой во время турнира в Сьене) – о том, что это излюбленные народной агиографией нравоучительные примеры (*exempla*)<sup>10</sup>.

Несомненно, структуру жизнеописания поэта определила отнюдь не только “житийная” схема. Она отражает, скорее, “нижний” регистр восприятия, открытый влиянием народной культуры. Некоторые обстоятельства жизни поэта и сюжетно-композиционные особенности “Комедии” рождали ассоциации с известными персонажами античности и средневековья, встраивая образ Данте в определенную литературную традицию. Так, сюжетная схема “Комедии” заставляла сравнивать Данте с Вергилием, который воспринимался в средневековье как философ и моралист (традиция, идущая от аллегорических толкований Стация и Фульгенция), как римский “пророк”, возвестивший о пришествии Христа и грядущем Царствии Божьем, наконец, как великий маг и астролог. Исповедальный характер “Комедии” (и лирики) сближал Данте с Августином, не только автором “Исповеди”, но и проповедником “Града божьего”. Драматическая судьба поэта, ставшего жертвой политики, заставляла вспомнить Боэция: оба пострадали от “высокомерия” власть имущих, и обоих личные невзгоды привели к созданию великих произведений<sup>11</sup>.

Что же до Боккаччо, то он, бесспорно, в “Жизни Данте”, на которую опирался в своих позднейших лекциях о “Комедии”, вполне сознательно ориентировался на античные биографические модели. Однако сознательные установки не заслоняют влияния традиции, будь то народная фантазия, непременно обставлявшая реальные исторические события “чудесными” обстоятельствами, или ученые комментарии, которыми пользовался Боккаччо. Кстати, и в композиционном построении, и в трактовке отдельных сюжетов комментариев Боккаччо, созданный на основе лекций, прочитанных им во флорентийской церкви Санто Стефано в октябре 1373 – январе 1374 г., и доведенный до 17-й песни “Ада”, обнаруживает заметное влияние “Комментария” Гвидо да Пиза, представителя пророческой линии экзегетики<sup>12</sup>.

Какова эволюция образа Данте у его комментаторов конца 70–90-х годов XIV в.? Мы замечаем, как стираются границы между сложившимися в первой половине столетия подходами (пророческий и назидательно-аллегорический), вместе с тем утрачивается и их первоначальный смысл. Так, пизанец Франческо да Бути в комментарии, подготовленном к 1393 г. на основе лекций, которые он прочел в 1385 г., пишет: “Я полагаю, что Господь оказал особое благоволение к названному автору... и что он допустил его в свое благое царство, ибо невозможно, чтобы человек судил о Боге столь возвышенно, не изведав изнутри того, что излагает, и человек, который так чувствует, не мог быть без особой божьей благодати...”<sup>13</sup>. Ему вторит другой комментатор, Филиппо Виллани: “Это божественное сочинение было замыслено не в грезах, а по божественному внушению, и Святой Дух просветил поэта и отверз уста его. Посему те, кто учит, будто столь великие вещи привиделись ему во сне, на мой взгляд, сами бредят”<sup>14</sup>. В “Жизни Данте” Виллани называет “Комедию” “ангельской книгой”, казалось бы продолжая пророческую линию Гвидо да Пиза. Вместе с тем он и в жизнеописании, и в комментарии (ок. 1402–1404 гг.) ссылается на Боккаччо и во многом на него ориентируется (не разделяя лишь из-за своих гражданских убеждений скептицизма последнего в отношении политической деятельности Данте). Он отводит Данте исключительную роль в истории культуры: “Величайший муж Данте Алигьери вернул поэзию к свету, вызволив из

мрачной бездны, и, подав ей руку, поднял поверженную с колен...”<sup>15</sup>. Слова об участии высших сил в создании поэмы становятся у комментаторов и биографов просто риторической фигурой, как и эпитет “божественная”, закрепившийся за “Комедией” с подачи Боккаччо<sup>16</sup>.

Для всех без исключения комментаторов Данте – человек необычайных способностей и познаний во всех науках: “ученейший автор... острейшего и обильнейшего ума, обладавший невероятной памятью, упорнейший в занятиях” (Филиппо Виллани), “истинный мудрец” (Бенвенуто да Имола) и т.д. Авторы не скупятся на превосходную степень: во “Введении” к комментарию Бенвенуто именует Данте *perfectissimus, praestantissimus, christianissimus, nobilissimus, celeberrimus, praeclarissimus, fulgentissimus sol*. Неизменно подчеркиваются его высокие моральные качества, ибо роль “наставника” возможна только для совершенно безупречного человека, поэтому “Комедия” трактуется в “моральном смысле” не только как описание состояния души человека “вообще”, но и как дневник духовного очищения самого автора, что особенно заметно у Бенвенуто да Имола. Итак, автор является для комментаторов “auctoritas”, и они подходят к его творению со своего рода “презумпцией непогрешимости”. Однако не секрет, что в “Комедии” читатели находили немало спорных мест с точки зрения исторической достоверности или же христианской догматики. Кроме того, предшествующая экзегетическая традиция предлагала различные варианты истолкования отдельных образов и персонажей. Как ведут себя идеализирующие Данте комментаторы перед лицом этих противоречий и нестыковок?

Франческо да Бути избрал наименее уязвимый путь решения этой дилеммы. Его “Комментарий” (1393) строится так, что неискушенный читатель, как правило, не догадывается о существовании спорных мест. Пизанский грамматик предпочитает не выводить их на поверхность, и читатель, не спотыкаясь, осваивает морально-аллегорический смысл “Комедии” песнь за песнью. В его распоряжении три действенных орудия: авторитет прежних комментаторов, прежде всего Гвидо да Пиза, экзегеза с возможностями истолкования текста “Комедии” на разных смысловых уровнях, при явном предпочтении, однако, морального историческому, и, наконец, фигура умолчания. Приведу несколько примеров. В третьем круге ада Данте встречает флорентийца Чакко и вопрошает его о судьбе родного города. Чакко, предвещая кровавые распри между белыми и черными гвельфами, горестно замечает: “Есть двое праведных, но им не внимлют” (Ад, VI, 73). Комментатор без колебаний объясняет эти слова как аллюзию на Данте и Гвидо Кавальканти, не давая никаких объяснений, а ссылаясь только на Гвидо да Пиза<sup>17</sup>. В рассуждении Вергилия о Фортуне (Ад, VII, 70–96), которое в свое время резко критиковал Чекко д’Асколи, Франческо да Бути никаких подводных камней не усматривает и ограничивается пояснением действия фортуны в отношении народов и земель (для большей ясности он снабжает текст рисунком колеса фортуны)<sup>18</sup>. В комментарии к 10-й главе “Ада”, где повествуется о ересиархах, об эпикурейцах он говорит буквально в двух словах, повторяя сказанное самим Данте, тогда как у других комментаторов мы находим не только исторические экскурсы, но и теоретические рассуждения о “философской ереси”<sup>19</sup>. Сглаженный, лишенный полемичности текст “Комментария”, да и сухой, менторский тон автора, отсылает нас в мир школьного обучения:



ведь Франческо да Бути был профессиональным преподавателем грамматики и риторики. Помимо дантовского комментария из-под его пера вышли учебник “Правила грамматики” и комментарий на “Сатиры” Персия и “Поэтику” Горация, которые он, по-видимому, использовал в учебном процессе.

Комментарий Бенвенуто да Имолы строится иначе. Несколько слов об авторе: преподаватель грамматики и риторики, он прославился среди современников историческими компиляциями “Ромулеон” и “Книга Августов” (продолжить ее не считал зазорным Эней Сильвио Пикколомини). Эти сочинения свидетельствуют о знакомстве писателя с широким кругом античных авторов. Бенвенуто был лично знаком с Петраркой<sup>20</sup> и Боккаччо, был близким другом и поклонником Салютати. Благодаря разнообразным лингвистическим, историческим и биографическим сведениям, экспликациям античных сюжетов, ярко выраженному авторскому “я” и исследовательскому настрою комментарий Бенвенуто приобретает особую ценность в глазах исследователей культуры позднего треченто.

Бенвенуто специально приехал из Болоньи во Флоренцию, чтобы послушать дантовские лекции Боккаччо. Он подружился со знаменитым поэтом, и тот в частных беседах не раз делился с Бенвенуто своими соображениями об отдельных сюжетах “Комедии” и личными воспоминаниями, порой весьма деликатного свойства<sup>21</sup>. Под впечатлением лекций Боккаччо Бенвенуто по возвращении в Болонью начинает сбор материала для собственного курса лекций. О тщательной подготовке к лекциям свидетельствует его письмо к Салютати 1374 г., в котором он просит мэтра разъяснить вопрос о двух Сенеках<sup>22</sup>. Уже в 1375 г. Бенвенуто читал “Комедию” в болонской школе Джованни да Сончино. В том же году он был вынужден покинуть Болонью из-за скандала, разгоревшегося в стенах университета, и переехал в Феррару под покровительство Николо д’Эсте, где прочел новый цикл лекций о Данте и подготовил окончательную редакцию “Комментария” (ок. 1383 г.)<sup>23</sup>.

В трактате Бенвенуто образа Данте очевидна ориентация на Боккаччо. Он называет его “мой наставник”, часто ссылается на его “Жизнь Данте” и “Генеалогию языческих богов”, из которых заимствует не только биографические сведения, включая все легендарные моменты – от сна матери до посмертного обретения последних глав “Комедии”, но и концепцию поэта и поэзии. Он называет Данте “солнцем, которое воссияло в наши времена, блуждающие в потемках без поэтического искусства”<sup>24</sup>; ссылается на знаменитые слова Цицерона о природе поэзии, часто цитировавшиеся Петраркой, Боккаччо, Салютати<sup>25</sup>; вслед за Петраркой и Боккаччо сближает поэзию и теологию: “Этот христианнейший поэт Данте стремился сообразовать поэзию с теологией, в самой природе которых огромное сходство, так как в самом деле теология может быть названа своего рода поэзией о Боге; ибо по свидетельству Философа поэты были первыми богословами”<sup>26</sup>. Мы не найдем у Бенвенуто стройной и аргументированной теории поэзии, подобные высказывания рассеяны у него по тексту, смешиваясь с представлениями иного порядка. Согласно аристотелевскому определению поэзии как прославления/порицания, Данте для него – прежде всего великий моралист, своим сочинением хотевший “спасти себя и других”<sup>27</sup>. “Было бы удивительно, читатель, если бы всякий, кто изучил эту книгу и наслаждался ею, не ис-

правил бы в значительной степени свою жизнь!” – восклицает Бенвенуто, комментируя 9-ю песнь “Ада”<sup>28</sup>. Стремление комментатора представить Данте как судью человеческих пороков проявляется даже на языковом уровне. Обычно автор применяет к комментируемому тексту глаголы *figit, dicit, ostendit* (*представляет, говорит, показывает*) и т.п., но иногда у него прорывается: “...автор в этом Аду вначале *наказывает* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – О.У.) более легкие грехи” или “Данте *наказал* Фаринату в огне...”, а в отношении Пьера делла Винья Данте выступил в роли вершителя правосудия: “Данте вернул ему доброе имя, смыв бесчестие; и покуда будет жива эта книга, будут говорить, что этот Петр был несправедливо обесславлен и незаслуженно наказан”<sup>29</sup>.

Сакрализованный образ Данте влечет за собой “презумпцию непогрешимости”, и задачей Бенвенуто становится правильно истолковать его “вымыслы” (*fictiones*), т.е. в согласии с “замыслом автора”, с одной стороны, и с фактами – с другой. Он отмечает: «Заметь, читатель, что я часто со смехом выслушиваю многих, которые говорят: “такой-то понимает слова Данте”, и так о любом авторе; но это неверно, ибо *понимать – значит извлекать таящееся внутри* [*intelligere est intus latentia legere*]»<sup>30</sup>. В отличие от Франческо да Бутти он не избегает спорных мест, напротив, разбирает их подробнейшим образом, находя такое объяснение, которое не поколебало бы авторитет автора. Вот несколько примеров. Во втором круге ада Вергилий указывает Данте на Семирамиду, чья земля “Султану отдана” (Ад, V, 60). Бенвенуто отмечает: “Обрати внимание, читатель, что сие кажется совершенно невозможным, ибо на самом деле Семирамида никогда не владела той Вавилонией, которой теперь много веков спустя правит Султан; [...] *По этому поводу сведущие люди говорят, что автор, несомненно, здесь допустил ошибку; но в защиту автора скажу, что наш автор имел в виду, что Семирамида настолько расширила пределы своего царства, что владела также и той землей, которую удерживает Султан, ибо Египет находился под ее властью, более того, она присоединила к своему царству даже Эфиопию, то есть [он] как бы говорит: Семирамида не только владела древней Вавилонией, но и Египтом*”<sup>31</sup>. В первой песни “Ада” Вергилий говорит о себе “рожден *sub Julio*” (Ад, I, 70). Однако читателям Данте было известно, что Вергилий родился в 70 г. до н.э., а Цезарь получил консульство (по которому велся счет лет) лишь в 59 г. Бенвенуто комментирует: “Относительно этого *некоторые говорили, что сии слова совершенно неверны и что автор, несомненно, ошибся*. Но меня никто не заставит поверить, будто Данте, который так почитал Вергилия, и столь глубоко его понял, и столь долгое время изучал его, не знал того, что известно даже юнцам. [...] По этому поводу скажу, что Вергилий предпочитает вести свое происхождение от Цезаря, хоть он и был тогда частным лицом, нежели от других консулов; в таком случае эти его слова вполне *оправданны*”<sup>32</sup>. В ход идут самые разнообразные аргументы. К примеру, когда в 9-й песни “Ада” перед воротами Дита Вергилий говорит: “Но некогда я здесь прошел и сам, злой Эрихто заклятый” (Ад, IX, 22–23), у внимательного читателя может возникнуть возражение: ведь в “Энеиде” автор лишь подвел своего героя к стенам Дита, и Эней, выслушав рассказ Сивиллы об узилище нечестивых, отправился в благословенный Элизий на встречу с отцом<sup>33</sup>. Бенвенуто объясняет вольность Данте с помощью замысловатого силлогизма: “Вергилий выдумыва-

ет это на пользу автору, поэтому он не обманывает, ибо обман есть ложное значение слов с целью ввести в заблуждение, а Вергилий выдумывает это с целью наставления”<sup>34</sup>. Наконец, когда исчерпаны все аргументы, он возвращается к исходному тезису о непогрешимости автора. В 13-й песни “Ада” Пьер делла Винья рассказывает Данте об участии самоубийц в день Страшного суда (это место комментатор называет самым “сильным” во всей поэме): “Пойдем и мы за нашими телами, но их мы не наденем в Судный день” (Ад, XIII, 103–104). Бенвенуто: “На этом отрывке надобно сосредоточить все силы ума, ибо то, что автор говорит здесь, кажется не просто ошибочным, а явно еретическим... Обычно здесь все отвечают, что автор выдумал сие в осуждение столь ужасного злодеяния, но такое объяснение не годится, ибо муки души по воссоединении с телом только усилятся”<sup>35</sup>. Не удовлетворенный общепринятым объяснением, комментатор предлагает толковать этот эпизод как моральную аллгорию: “Кажется, можно объяснить тоньше, а именно что автор здесь, как и относительно наказаний других грехов, говорит о моральном аде, с чем мы многократно встречались выше; [...] и тогда мы скажем, что автор под реальной смертью понимает смерть моральную, а под будущим воскресением мертвых понимает моральное воскресение. И скажем тогда, что автор выражается поэтически и иносказательно, ибо какой же он был бы поэт, если бы говорил открыто, и таким образом он желает удержать людей от отчаяния”. Однако тут же Бенвенуто признается в неудовлетворительности подобного толкования и прибегает к последнему аргументу – непререкаемой правоте автора: “Хотя это объяснение кажется весьма тонким и изящным, однако непохоже, чтобы так было задумано автором... Посему, опустив разные другие мнения и толкования, скажу кратко и просто, что автор нарочно выдумывает, будто сей отчаявшийся так говорит, не потому, что это правда, а оттого, что тот так верит [...] Так что не нужно дальше ломать голову или клеветать на автора, как опрометчиво поступают иные; в самом деле, если они не могут понять замысел автора, они все равно должны его защищать, не забывая, что автор всегда и везде говорил как католик и что он не сказал бы этого без основания, уж ему-то было известно в делах веры то, что знают даже старушки, то есть что все души воспримут тела в последний день”<sup>36</sup>.

За голосом Бенвенуто постоянно слышатся другие голоса – он не замалчивает иные точки зрения, а опровергает их. Обычно он обходится неопределенным “некие”, “иные”, иногда он точнее определяет круг, из которого исходят неправильные толкования: *magnos sapientes, viros intelligentes, magnos Dantistas*, т.е. ученые, коллеги-комментаторы<sup>37</sup>. В феррарских лекциях Бенвенуто с жаром отстаивает непреходящую ценность “Комедии”, невзирая на раздававшуюся в ее адрес критику: “Это сочинение сохранится навеки; и хотя в мое время оно почти ни во что не ставилось, ныне никто не смеет клеветать на него, как бы ни пытались осуждать его когда-то многие люди”<sup>38</sup>. “Мое время” – это, по видимому, годы юности Бенвенуто, когда он учился в Болонье или уже сам читал лекции, постепенно обретая славу лектора (1350-е годы)<sup>39</sup>. С другой стороны, известно, что в 70-е годы авторитет Данте в городских кругах был очень высок. 9 августа 1373 г. флорентийская Синьория, рассмотрев обращение к властям группы горожан с просьбой выбрать знающего и мудрого человека, чтобы

он преподавал согражданам “книгу Данте, ибо она и не обученных грамматике учит как бегству от греха и обретению добродетелей, так и красоте речи”, по становила создать дантовскую кафедру и назначила “лектором” Боккаччо<sup>40</sup>.

Перед нами разворачивается интересная картина: с одной стороны, образ Данте поднят на пьедестал *auctoritas*, с другой – постоянно происходят попытки свергнуть его с этого пьедестала, десакрализовать – практика, вполне объяснимая в отношении мифологизированного объекта. Более того, некоторые ремарки Бенвенуто открывают нам еще одну сторону мифотворческого процесса. В Лимбе Вергилий подводит Данте к четырем великим поэтам античности – Гомеру, Горацию, Овидию и Лукану: “Когда я приобщен был к их собору, И стал шестым среди столького ума” (“*ch’esser mi fenno de la loro schiera, sì ch’io fui sesto tra cotanto senno*”) (Ад, IV, 101–102). Бенвенуто комментирует: “Здесь непременно надобно обратить внимание на то, что в разъяснение этих слов многие говорят, что, мол, был во Флоренции некий слабоумный, по имени Секст, и что автор, мол, хочет сказать, что он был словно слабоумный среди этих мудрецов... но кто говорит так, сам лишился ума”<sup>41</sup>. В другом случае, устав объяснять необоснованность критики дантовского образа, Бенвенуто не удерживается от восклицания: “Ведь наш автор хоть и создал этот труд во сне, он все-таки не бредит!”<sup>42</sup>. Похоже, что этот каламбур, намекающий на одну из распространенных концепций сознания “Комедии” – “*visio in somnio*”, – не был выдумкой Бенвенуто, а – в перевернутом значении – был популярной шуткой о Данте и его “Комедии”. Итак, параллельно с сакрализацией и идеализацией образа Данте как в ученых кругах, так и в широкой городской среде наблюдается обратный процесс – развенчание мифа, осмеяние его, пародирование и критика, что является неотъемлемой частью самого существования мифа.

В начале XV в. воздвигнутый трудами Боккаччо и других комментаторов монумент Данте был поколеблен и свергнут гуманистами, учениками и младшими современниками Салютати. Им была адресована “Инвектива против неких клеветников на Данте, мессера Франческо Петрарку и мессера Джованни Боккаччо, имена которых не называются ради их чести” флорентийца Чино Ринуччини. Полемизируя с теми, кто называет Данте “поэтом для сапожников”, Ринуччини отстаивает достоинство “флорентийского светоча”: “Знаменитый и превосходный поэт Данте, который (да будет позволено сказать, что не было ничего в греческой или латинской поэзии, что было бы прекрасней, полезней и тоньше, чем его сочинение), рассказывая нам в наставление разнообразные новые и древние истории как о добрых, так и о злых поступках людей с таким удивительным изяществом, что это больше похоже на чудо, чем на человеческое творение, наказывает всякого рода грехи и воздаст праведным, живописует деяния людей на народном наречии прежде всего для пользы своих сограждан, чего не достиг бы на ученом языке”<sup>43</sup>. Во “Вступлении” к своей книге стихов Доменико да Прато также выступает против тех, кто “по своему заблуждению осуждает Данте, мессера Франческо Петрарку, мессера Джованни Боккаччо, мессера Колуччо и других”: «Они говорят, что книгу Данте надобно отдать бакалейщикам на кулечки или лучше колбасникам, чтобы заворачивать в нее соленую рыбу, потому что он писал на простом наречии. О, гордость и слава итальянского языка! Уж точно это наречие, на котором писал Данте, ближе к истине и

достойнее похвалы, чем их латынь и греческий. [...] И еще говорят, будто фантазии Данте повредило то, что он не читал многих греческих и латинских сочинений, которые были бы очень полезны его “Комедии”, будто бы они находят в ней бог вест какие ошибки...»<sup>44</sup>. Эти язвительные строки были написаны уже в начале 20-х годов XV в., но адресованы тем же людям – гуманистам, чьи интеллектуальные запросы не довольствуются почитанием “трех светочей” Флоренции. Гуманисты с их любовью к культурному наследию античной классики отказывают в достоинстве доступной “простецам” литературе на итальянском языке. Итальянский язык “Комедии” был одной из причин неоднозначного отношения к Данте Петрарки<sup>45</sup>. Даже Салютати, при всем своем почтении к Данте, не мог удержаться от ремарки: “Думаю, что другой поэт мог бы вознестись и над латинским, и над греческим Гомером, если б он умел так же замечательно слагать стихи на латыни, как он [Данте] делал это на материнском наречии”<sup>46</sup>. Если для Салютати Данте все равно остается при этом “не превзойденным никем из современников ни знаниями, ни талантом”<sup>47</sup>, то его ученики гораздо свободнее в оценке писателей треченто.

Наиболее отчетливо новое кредо гуманистов сформулировано в “Диалогах к Петру Гистрию” Леонардо Бруни<sup>48</sup>. В первой книге диалогов он вкладывает в уста Никколи беспощадную критику Данте и других великих тречентистов, которые “всеми возносятся до небес”. Данте, по словам Никколи, неверно толковал Вергилия, несправедливо обрек на мучения в аду тираноборца Брута, пускался в обсуждение хитроумных вопросов (*quodlibeta*) при том, что он не заглянул в добрые книги и, главное, не владел латынью<sup>49</sup>. Во второй книге Никколи по просьбе Бруни опровергает свое первое выступление, но, как подметил итальянский исследователь Риккардо Фубини, в произнесенном им панегирике Данте иначе, нежели у Боккаччо или у Бенвенуто, расставлены акценты: “...итак, этого столь безупречного, столь красноречивого, столь ученого мужа я вывел вчера из сообщества ученых людей лишь затем, чтобы он был не среди них, а выше них; чтобы он *услаждал* [*delectet*] своей поэмой не только их, но и весь город”<sup>50</sup>. Вот в чем существенное отличие мнения Никколи–Бруни от позиций Бенвенуто да Имола или Филиппо Виллани: “прекрасные выдумки” Данте призваны не поучать сограждан, а лишь *услаждать* их. Реабилитация Данте в глазах Бруни возможна лишь при условии отделения поэтического вымысла от истины, что идет вразрез с теорией поэзии, разработанной Боккаччо и Салютати. В 1436 г. Бруни напишет на итальянском языке “Жизнеописание Данте”, полемически заостренное против образа поэта, созданного Боккаччо и комментаторами-тречентистами. Он отбросит трафаретные черты, стремясь проникнуть в индивидуальность реального, исторического Данте, а объяснить миф – значит развенчать его.

Подведем итоги. Анализ комментариев к “Комедии” показал, что миф о Данте в конце XIV в. занимал прочное место в сознании ученой городской среды. В этом мифе слились воедино сакрализация образа поэта (идея о боговдохновенности “Комедии” стала общим местом комментариев, а в жизнеописаниях Данте закрепились житийные черты) и его идеализация как человека исключительных познаний и учителя нравственности (“Комедия” воспринимается и как универсальная энциклопедия знания наподобие средневековых “сумм”, и как ру-

ководство к духовному очищению христианина). Под обаянием этого мифа находятся также гуманистически настроенные авторы, такие, как Бенвенуто да Имолы и Филиппо Виллани. Более того, под влиянием Боккаччо формируется “раннегуманистический” миф о Данте как слуге той самой поэзии, что возвышается над всеми науками и искусствами и задача которой – познание истины. Данте становится связующим звеном между античной и современной культурой, возродив поэзию после столетий забвения и небрежения. “Раннегуманистический” миф о Данте становится частью коммунальной мифологии: Филиппо Виллани отводит Данте почетное место в пантеоне культурных героев, завоевавших для Флоренции первенство среди других итальянских городов. Под влиянием новых культурных ориентиров гуманисты первой половины XV в. отвергли сложившийся в течение XIV столетия мифологизированный образ Данте, хотя определенные черты этого мифа пережили смену эпох, вкусов и парадигм мышления и дожили до нашего времени.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Боккаччо. Жизнь Данте // Боккаччо Дж. Малые произведения. Л., 1975. С. 541.

<sup>2</sup> «Правда, в этой “Комедии” он, может быть, слишком много дал места бранным речам и суетным восклицаниям, но к этому его побудило, вероятно, изгнание. [...] Необыкновенные познания сделали Данте несколько высокомерным и надменным, он был вспыльчив и на манер необщительного философа мало знал толку в светском обращении...» (цит. по: Виллани Дж. Новая Хроника, или история Флоренции / Пер. М.А. Юсима. М., 1997. С. 274).

<sup>3</sup> Боккаччо. Жизнь Данте. С. 546.

<sup>4</sup> См.: Vallone A. Antidantismo politico e dantismo letterario. Roma, 1988. P. 50–79; Nardi B. Di un’aspra polemica di fra Guido Vernani a Dante // Saggi e note di critica dantesca. Milano; Napoli, 1966.

<sup>5</sup> Послание к Кан Гранде дела Скала // Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968. С. 389.

<sup>6</sup> Basile B. Il “Comentum” di Filippo Villani al canto I della Commedia // Lettere italiane. 1971. [Vol.] 23, N 2. P. 198. См. также: Marignani C.A. Di alcune biografie umanistiche di Dante e Petrarca // Belfagor. 1963. A. XVIII, N 1–2. P. 29–48.

<sup>7</sup> Messori G. Il “Commentarium” di Pietro Alighieri // L’esperienza mistica di Dante nelle indicazioni dell’esegesi trecentesca. Firenze, 1969. P. 7.

<sup>8</sup> Цит. по: Messori G. Op cit. P. 8. Комментарий Гвидо да Пиза до недавнего времени издан не был; Ф. Маццони планировал критическое издание, но судьба этого проекта мне неизвестна.

<sup>9</sup> Активность Боккаччо в создании гуманистического культа поэта, в том числе в полемике с Петраркой, заставила исследователей усомниться в подлинности некоторых свидетельств о Данте, приводимых Боккаччо. Так, А. Росси выдвинул гипотезу о том, что не только известная эпиграмма, включенная Боккаччо в “Жизнь Данте”, но и вся поэтическая переписка Данте и Джованни дель Вирджилио вышли из-под пера самого Боккаччо (см.: Rossi A. Dante, il carne di Giovanni del Virgilio a Dante // Studi danteschi. 1963. [Vol.] 40. P. 133–278; Boccaccio autore della corrispondenza Dante – Giovanni del Virgilio // Scritti su Giovanni Boccaccio. Firenze, 1964. P. 20–62). С критикой этой концепции выступали Дж. Билланович и Дж. Падоан. Боккаччо считают также автором найденного им якобы письма фра Иларо к Утуччоне дела Фаджуола. Фра Иларо, монах обители, в которой Данте останавливался по пути “ad partes ultramontanas”, выполняя поручение поэта, направил пизанскому подеста посвященную ему первую книгу “Комедии” и в сопроводительном письме передал слова Данте о том, почему для создания этого произведения был выбран итальянский язык, а не возвышенная латынь – с той целью, чтобы оно было доступно синьорам, не владеющим языком ученых (см.: Billanovich G. La leggenda dantesca del Boccaccio: Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante // Studi danteschi. 1949. [Vol.] 28. P. 141 sgg.).

<sup>10</sup> О “Золотой легенде” и народной агнографии см.: Голенищев-Кутузов И.Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 199–224.

<sup>11</sup> См., например, пассаж Бенвенуто да Имолы в комментарии к 8-й кантике “Ада”: “Так говорил изгнанник Боззий, и так же теперь наш автор-изгнанник. [...] Ведь если бы Боззий не был изгнан высокомерным королем готов, не создал бы он труд столь благородный и полезный, который многим явился утешением в мучениях и отчаянии; так же и Данте, если бы не подвергся преследованию высокомерных,

не сочинил бы сей удивительный труд, который вывел на верный путь его самого и других” [Benvenuti De Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aligherii Comoediam. Florentiae, 1887. Vol. 1. P. 290 (далее – Benvenuto da Imola)]. Тема “exul iniustus” широко распространилась в литературе XIV столетия: политическая обстановка того времени в Италии, породившая феномен “изгнанничества”, вызвала к жизни литературный топос, и Данте в этом ряду – одна из важнейших фигур. Чекко Анджольери, изгнанный из Сены в 1296 г., в своих стихах обещает сделать все, чтобы получить позволение вернуться обратно. После Данте появляются “жалобы” флорентийских изгнанников – Сеннуччо дель Бене, Фацио дельи Уберти, Пьераччо Тедадьди, высланного из Лукки Пьетро Файтинелли (см.: *Starn R. Petrarch's consolation on exile: A humanist use of adversity / Essays presented to Myron P. Gilmore. Florence, 1978. Vol. 1. P. 241–254*).

<sup>12</sup> См.: *Frattarolo R. Studi su Dante dal Trecento all'età romantica. Ravenna, 1970. Pt. 1. P. 96–97; Mazzoni F. Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio // Studi danteschi. 1958. [Vol.] 35. P. 29–128*.

<sup>13</sup> *Commento di Francesco da Buti sopra la divina comedia / A cura di C. Giannini: Vol. 1–3. Pisa, 1858–1862. P. 670 (далее – Francesco da Buti)*.

<sup>14</sup> Цит. по: *Messori G. Op. cit. P. 8*.

<sup>15</sup> *Philippi Villani De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus / A cura di G. Tanturli. Padova, 1997. P. 73*.

<sup>16</sup> Салютати в трактате “О роке, фортуне и случае” называет ее “divinum suum illud poema” и т.д.

<sup>17</sup> Francesco da Buti. P. 189. Для сравнения: Бенвенуто да Имола для обоснования такой трактовки раздражается в соответствующей главе пространным панегириком этим “двум светочам Флоренции” (Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 236).

<sup>18</sup> Francesco da Buti. P. 124. Бенвенуто да Имола, не соглашаясь с Чекко д’Асколи, в длинном пассаже стремится доказать последовательность Данте в трактовке проблемы свободы и необходимости (Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 260–261).

<sup>19</sup> Francesco da Buti. P. 281. Бенвенуто в соответствующем месте комментария сначала задается вопросом, почему эпикурейцы наказываются среди еретиков, если Эпикур жил до христианства, и отвечает на него: “...это мнение [т.е. отрицание бессмертия души] противоречит не только святой теологии, но и всякой доброй философии... Так что не спрашивай, почему автор упоминает здесь Эпикура, если тот не был христианином, ибо ересь случается также в философии”; затем приводит различные мнения об Эпикуре, в том числе и положительные (Сенеки и Иеронима) (Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 333–334).

<sup>20</sup> Во введении к комментарию Бенвенуто цитирует адресованное ему письмо Петрарки (Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 10).

<sup>21</sup> Ссылки на беседы с Боккаччо см.: Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 35, 461; Vol. 3. P. 171. В комментарии к “Раю” Бенвенуто передает рассказ Боккаччо о визите в библиотеку монастыря Монтекассино (Ibid. Vol. 5. P. 301–302), причем в промежуточной редакции лекций Бенвенуто со слов Боккаччо прямо говорит, что тот “украл несколько книг, и правильно сделал” (см.: *Paolazzi C. Le letture dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo “Comentum” // Italia medievale e umanistica. 1979. [Vol.] 22. P. 322*).

<sup>22</sup> Салютати послал ему свое письмо к Танкредо Верджолези от 15 октября 1371 г., в котором доказывает, что Сенека-философ не мог быть автором “Трагедий”; Бенвенуто приводит аргументы Салютати в комментариях к 4-й кантике “Ада” (Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 179–180).

<sup>23</sup> Бенвенуто послал “Комментарий” на отзывы Салютати, и тот высоко оценил его содержание, попеняв лишь на не соответствующий высокому предмету язык (см.: *Salutati C. Epistolario / A cura di F. Novati: Vol. 1–4. Roma, 1891–1911. Vol. 2. P. 76–80*).

<sup>24</sup> Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 15.

<sup>25</sup> *Лицерон. Речь в защиту поэта Архия. VIII, 18: “...поэт же обладает своей мощью от природы, он возбуждается силами своего ума и как бы исполняется божественного духа”. Ср. у Бенвенуто: “Поэт – это название профессии; Данте назван поэтом, поскольку нет ничего более редкого, более славного, более достойного уважения, более долговечного. Ведь если занятия другими предметами основываются на упражнении и учении, то поэт обладает своей мощью от природы и как бы исполняется божественного духа, как говорит Туллий в речи в защиту поэта Луция Архия, своего наставника” (Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 13)*.

<sup>26</sup> Ibid. P. 10–11.

<sup>27</sup> Ibid. P. 503.

<sup>28</sup> Ibid. P. 315.

<sup>29</sup> Ibid. P. 185, 350, 443.

<sup>30</sup> Ibid. P. 316.

<sup>31</sup> Ibid. P. 197–198.

<sup>32</sup> Ibid. P. 45.

<sup>33</sup> Энеида, VI, 540–640.

- <sup>34</sup> Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 307.
- <sup>35</sup> Ibid. P. 448.
- <sup>36</sup> Ibid. P. 449–450.
- <sup>37</sup> Ibid. P. 197, 473.
- <sup>38</sup> Ashb. 839, f. 6r. Цит. по: *Paolazzi C.* Op. cit. P. 327.
- <sup>39</sup> См.: *Paoletti L.* Benvenuto da Imola // Dizionario biografico degli italiani. Vol. 8 (1966). P. 691.
- <sup>40</sup> Statuti della Università e Studio fiorentino dell'anno 1373, seguiti da un'appendice di documenti dal 1320 al 1472 / A cura di A. Gherardi. Firenze, 1881. P. 161 sgg. В постановлении 1391 г. о назначении на кафедру Филиппо Виллани выражена та же идея: «...с ее помощью люди обратятся к добродетелям и отвернутся от греха».
- <sup>41</sup> Benvenuto da Imola. Vol. 1. P. 155.
- <sup>42</sup> Ibid. P. 197, 473. Речь идет о сравнении пламенного дождя в огненной пустыне третьего круга ада с падающими огнями, которые настигли Александра в Индии (Ад, XIV, 28–32).
- <sup>43</sup> *Rinuccini C.* Invettiva contro a certi calunnatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccacci // Lanza A. Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento (1375–1449). Roma, 1972. P. 264.
- <sup>44</sup> См.: *Lanza A.* Op. cit. P. 241–242.
- <sup>45</sup> См.: *Tanturli G.* Il disprezzo per Dante dal Petrarca al Bruni // Rinascimento. 1985 [Vol.] 25. P. 199–219.
- <sup>46</sup> *Salutati C.* Op. cit. Vol. 3. P. 491.
- <sup>47</sup> Ibid. P. 84.
- <sup>48</sup> О проблемах датировки и интерпретации этого произведения см.: *Baron H.* From Petrarch to Leonardo Bruni: Studies in humanistic and political literature. Chicago, 1968. P. 102–137; *Quint D.* Humanism and modernity: A reconsideration of Bruni's 'Dialogus' // Renaissance Quarterly. 1985 (38). P. 423–445; *Tanturli G.* Op. cit. P. 213–215; *Fubini R.* All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i "Dialoghi ad Petrum Histum" // Archivio storico italiano. 1992. N 554 (IV). P. 1065–1104.
- <sup>49</sup> *Bruni L.* Dialogi ad Petrum Histum // Prosatori latini del Quattrocento. Milano; Napoli, 1952. P. 68–70.
- <sup>50</sup> Ibid. P. 86. См. также: *Fubini R.* Op. cit. P. 1088–1089.



# ТИТ ЛИВИЙ И ЛОРЕНЦО ВАЛЛА: ДВА ТАРКВИНИЯ. ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО МИФА

*Е.В. Финогентова*

Процесс “осознания себя через античность” в итальянском гуманизме иногда приобретал форму критического отношения к ней. Но было ли это критикой античности на самом деле? Прямое подражание античности, воспроизведение в жизни форм античного бытия, конечно, приводило к пониманию их несходства с реалиями окружающей действительности и в некотором смысле отторжению от них. Но гуманисты, как правило, порицали друг друга за языческую вольность поведения и творческого стиля, не затрагивая при этом глубинных основ античной культуры. Полемика с Аристотелем и другими античными мыслителями, превращенными в идеологических идолов средневековья, находилась в русле борьбы со схоластическим мышлением и имела целью отнюдь не критику, а, напротив, восстановление и оправдание античной философской мысли в ее изначальной целостности.

Критика античности как типа мировоззрения – свидетельство высшей степени самосознания гуманистического мышления, что, естественно, не может быть явлением массовым: обвинение в исторической неправоте, выдвинутое Лоренцо Валлой против Тита Ливия, даже сегодня воспринимается как поступок, потребовавший немалой доли отваги и дерзости. Но особенно важно то, что редкий пример несогласия гуманизма с античной точкой зрения можно рассматривать не только в свете проблематики исторической критики (эта тема требует серьезного самостоятельного исследования), но и в необычном ракурсе взаимодействия античности и Возрождения – их противоборства.

Предмет спора касается характера родства двух Тарквиниев (Тарквиния Древнего и Тарквиния Гордого) и относится к области исторической мифологии. Но в рамках данного исследования мы не можем ограничивать многосложное понятие исторического мифа простым обозначением сюжета, повествующего в форме легенд и преданий об историческом прошлом. Исторический миф – это еще и исторически обусловленная система ценностей и представлений, бытующая в сознании людей, основа ментальности. В исследовании, посвященном “Истории” Тита Ливия, Г.С. Кнабе дал интересную характеристику этого культурно-философского явления, определив его как общественно-исторический миф<sup>1</sup>. Общественно-исторический миф возникает в связи с условиями жизни общества; он основан на характерных для общества социально-психологических структурах, воплощает свойственную данному обществу систему ценностей и как часть общественного сознания определяет поведение личности и масс. Воздействие общественно-исторических мифов на общественную практику обнаруживается особенно очевидно в критические моменты жизни социума или при рассмотрении длительных периодов в его развитии и исторических истоков его возникновения<sup>2</sup>.

Интерес Валлы к творчеству Тита Ливия далеко не случаен, ибо “История Рима от основания Города” – классический пример общественно-исторического мифа, создававшегося в период, “когда реальная история получала статус мифологии, а повествование становилось историческими мифами, выполняя те же функции – объясняя возникновение и подлинное развитие Рима”<sup>3</sup>.

В глазах следующих поколений прошлое живет “как амальгама собственно-го мифа и мифа того времени, которое на нее смотрит, вводит ее в свою культуру”<sup>4</sup>. В период Возрождения античное прошлое было одновременно архетипом и сокровенной тайной создаваемого гуманистами и художниками бытия. Прозрение относительно настоящего могло возникнуть именно при взгляде в зеркало прошлого, что лежало в основе исторического мифотворчества Возрождения. Следовательно, исторический комментарий Валлы позволяет нам судить не столько о познаваемой мифологической структуре, сколько о познающей. Поэтому, определяя суть подхода Валлы, следует изучать не только используемые им методы исторического исследования как особый способ познания прошлого, но и исходные позиции его критики как проявления исторического мировоззрения и самосознания гуманизма.

Разница в суждениях Тита Ливия и Лоренцо Валлы относительно одного из эпизодов легендарной эпохи римских царей вполне очевидна и обнаруживается сразу. В первой книге “Истории” Тит Ливий затрагивает тему характера родства двух Тарквиниев и определяет свое отношение одной фразой: “...приходился ли он (Тарквиний Гордый. – *Е.Ф.*) Тарквинию Древнему сыном или внуком, разобрать нелегко; я, следуя большинству писателей, буду называть его сыном...”<sup>5</sup>. Налицо безразличие историка к столь маловажному, с его точки зрения, факту.

Иного мнения придерживается Валла. Он не только не считает данный вопрос недостойным внимания, но даже пишет по этому поводу небольшое сочинение<sup>6</sup>. Необходимо отметить, что свою точку зрения гуманист высказал в ходе кропотливого труда по редактированию экземпляра Ливиевой “Истории”, доставшегося Альфонсу Арагонскому от Медичи и находившегося в плачевном состоянии (он содержал большое количество лакун и испорченных переписчиками мест). Работа эта была поручена группе неаполитанских гуманистов во главе с Антонио Беккаделли, в числе которых был и Валла, а выражалась она в форме реконструкции текста в процессе публичного чтения и комментирования отдельных частей в присутствии Альфонса в специально отведенное для этого время (так называемый “час Ливия”). Дискуссии по текстологическим вопросам иногда выливались в горячие дебаты по этико-философским проблемам. Плодотворнее всех трудился Валла: позднее издатели Ливия приняли около 80 его поправок, а сделанных Беккаделли – не более десяти. Хотя большинство исправлений Валлы касаются лексико-грамматической и стилистической структуры текста, он достигает подлинных высот историко-филологической критики.

Доказательство исторической ошибки Ливия не является главной целью гуманиста. Тем более он не подвергает сомнению сам факт легендарной истории. Вступая в спор с римским историком, Валла не собирается, по его собственным словам, привлекать внешние доказательства (*externis testibus*) или судить на основе предвзятого мнения (*sumptis rationibus*)<sup>7</sup>. Историческая критика Валлы –

составная часть общей реконструкции текста “Истории”, не нарушающей его изначальной заданности и осуществляемой посредством устранения любых в н у т р е н н и х противоречий (*ex Livio ipso datur intelligi*), касается ли это языковой материи или сюжетной канвы. В понимании Валлы действующие лица “Истории” – литературные герои, и он стремится восстановить их художественную подлинность.

В распоряжении Валлы богатейший арсенал инструментов прикладного исследования: он применяет метод этико-философского и логического суждения, проводит филологические, терминологические, хронологические и генеалогические изыскания, обнаруживает глубокое знание возрастной и социальной психологии. Но вся аргументация гуманиста далека от того, чтобы служить подтверждением отвлеченных, пусть и логически выверенных, умопостроений. Главным критерием его оценки является правдоподобие (*credibile est*). Он не задается вопросом, было ли это на самом деле, для него важно – могло ли это случиться. На основе каждого спорного положения “Истории” гуманист моделирует конкретную ситуацию и рассматривает возможность ее воплощения в реальной жизни. Неправдоподобно, чтобы отец и мать оставили без наследства сына, а тем более передали его чужому человеку, ибо это противоречит характеру человеческой природы (*repugnantia naturae*), закрепленному в законе о престолонаследии: нарушивший его достоин проклятия<sup>8</sup>. Не прав Ливий, называя Тарквиния Гордого в начале и в конце правления Сервия Туллия, длившегося без малого 44 года, молодым человеком (*iuvenis*)<sup>9</sup>. Валла проводит сравнительный филологический анализ термина “*iuvenis*” и, используя сведения, содержащиеся в самом тексте “Истории”, и свидетельства из других источников, показывает, что римляне применяли его в отношении молодого и полного сил человека.

Определяя приблизительный возраст Танаквиль, гуманист по отдельным высказываниям Ливия выстраивает всю ее жизнь. Выйдя замуж за Лукумона (в будущем Тарквиния Древнего) в 17–18 лет, она не сразу оказалась в Риме. На сборы ушло несколько лет, поскольку по людскому обычаю (*more hominum*)<sup>10</sup> не принято покидать родных тотчас же после свадьбы, если нет на то каких-либо чрезвычайных обстоятельств. К тому же это экономически нецелесообразно, ибо не позволяет должным образом распорядиться немалым, по словам Ливия, имуществом. Наконец, по пути в Рим Танаквиль проявила необычайное благоразумие и великодушие – качества, свойственные женщине, а не молоденькой девушке (*magis matronalis quam puellaris aetatis sunt*)<sup>11</sup>. С момента прибытия в Рим до избрания Тарквиния Древнего царем должно было пройти никак не менее десяти лет. Столько времени ушло бы на изучение языка в достаточной степени, чтобы его не принимали за чужеземца, на то, чтобы привыкнуть к местным обычаям, заслужить добрую репутацию и занять видные общественные должности, другими словами, на социальную адаптацию. Если предположить, что Танаквиль была матерью молодого Тарквиния, то родить она должна была в возрасте около 50 лет, что мало вероятно. Обманчиво и обратное утверждение: родившись в свое время, Тарквиний Гордый вступил бы на престол стариком и не смог бы сражаться, как описывает Ливий, в седле с копьем наперевес с молодым противником в возрасте, по самым скромным подсчетам Валлы, 80 лет. В подкрепление своих выводов Валла указывает на совпадение ан-

тичного и современного ему обозначения наступления старости (*initio senectutis*), означающего угасание физических сил и конец детородного возраста у женщин<sup>12</sup>. Такую многоступенчатую аргументацию он приводит в подтверждение главной мысли своего сочинения: Тарквиний Гордый не мог быть сыном Тарквиния Древнего. И это лишь одно из многих доказательств. Выстраивая родословную молодого Тарквиния по косвенным данным, содержащимся в “Истории”, Валла высказывает предположение, что Тарквиний Древний мог приходиться последнему дедом.

Нетрудно заметить, что рассуждения Валлы не всегда категоричны; скорее, они выражают различную степень сомнения (*quasi credibile est; non credibile est*)<sup>13</sup>. И все же его выводы весьма убедительны, поскольку соответствуют реальности. И дело здесь не только в том, что для каждого факта, приводимого Ливием, Валла находит (или не находит) прецедент в древней или современной истории (*inauditum est apud Romanos*)<sup>14</sup>. Для него важнее, чтобы выстраиваемые им модели не противоречили нормам человеческой природы и человеческих отношений, которые человек Возрождения искал и не всегда находил в окружающей его действительности. С таких позиций гуманист убедительно доказывает ошибочность точки зрения Ливия по вопросу о характере родства двух Тарквиниев (и современная наука подтверждает его правоту) и указывает на другие промахи римского историка. В частности, не согласуется с реальным положением дел тот факт, что Лукумон, поселившись в Риме, принял имя Тарквиния Приска: прозвище “Древний” может быть дано человеку последующими поколениями лишь по прошествии большого количества времени после его смерти<sup>15</sup>.

В несоответствии некоторых суждений Ливия сложившемуся в человеческом обществе порядку вещей просматривается, по мнению Валлы, определенный умысел (*ratio*), нежели простая невнимательность, для историка такого уровня непростительная<sup>16</sup>. Тем самым гуманист обнаруживает у римского историка важное отличие от собственного подхода к осмыслению прошлого. Внешне это выражается в пренебрежительном отношении Ливия и пристальном внимании Валлы к частному факту человеческой истории. Важно подчеркнуть, что оба писателя воспринимают прошлое в риторически-образной форме, но следуют разной риторической традиции. Так, Ливий, вслед за Цицероном стремится установить истину в общем, глобальном ее масштабе и, в чем-то оправдывая августинскую политику мира и порядка, оформляет идею римской цивилизации, “в которой утрата свободы должна была искупиться блестящим развитием государственной власти”<sup>17</sup>, в то время как Валла, исходя из Квинтилианового принципа “правдоподобия”, ищет в вымысле исторического мифа живую эмпирию частного во всем многообразии воплощения ее природных форм. Таким способом он выражает ренессансную мысль о том, что утраченная в период поздней империи и средних веков античная идея гармонии общественного целого может воплотиться в отдельных живых людях, в их воле и деятельной жизни. Интересно, что эту идею в разной форме выражали и Квинтилианова философия разумного эгоизма, составлявшая фундамент идеологии молодых итальянских монархий нового типа, и цicerоновский принцип гражданского согласия, воспринятый медичейской Флоренцией и оформленный в виде единоличной власти как гаранта такого миропорядка.

Возникновение критического взгляда на античную историю обычно связывают с разработкой положительной буржуазной наукой XIX в. подхода, основанного на научно-дискурсивном анализе объективных данных вне связи с пережитым опытом и субъективной точкой зрения историка. Ненаучность ренессансного подхода обычно видят в образной форме восприятия античности, в стремлении рассматривать события и явления античной истории в свете актуально-политического и общественного опыта. Но, возможно, именно благодаря этому наивному (в силу отсутствия многих реальных знаний), но вытекающему из глубокого понимания единой природы личного и общественного стремлению ренессансный субъективизм иногда оказывается ближе к исторической истине, чем отстраненный объективизм современного буржуазного мира, возводящий порой в ранг всеобщего частные отступления от нормы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Кнабе Г.С.* Рим Тита Ливия – образ, миф и история // Тит Ливий. История Рима от основания Города. М., 1994. Т. 3. С. 590–655.

<sup>2</sup> Там же. С. 646–647.

<sup>3</sup> *Баронас А.* Актуализация римских исторических мифов у Тита Ливия (*Ab Urbe condita*, I–V) // Литература. Вильнюс, 1988. Вып. 30. С. 14.

<sup>4</sup> *Кнабе Г.С.* Указ. соч. С. 651.

<sup>5</sup> *Тит Ливий.* Указ. соч. М., 1989. Т. 1. Кн. 1 (4). С. 5.

<sup>6</sup> *Valla L.* Duo Tarquinii Lucius ac Arens, Prisci Tarquinii filii ne, an nepotes everint, adversus Livium Laurentii Vallae argutissima ad Alphonsum regem disputatio // [*Titus Livius.*] *Historiae Romanae ab Urbe condita*, lib. XIV... Lutetia Parisiorum, 1573. P. 16–20.

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 16.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 17.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 17–18.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 20.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 18.

<sup>17</sup> *Лифшиц М.А.* Поэтическая справедливость. М., 1993. С. 88.

# О ФОРМООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ АНТИЧНОГО МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНА БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

*Л.М. Брагина*

Леон Баттиста Альберти – один из тех выдающихся деятелей Возрождения, чье творчество не поддается однозначному прочтению, оставляя и по сей день немало загадок исследователям. В какой мере он разделял позиции героев своих произведений и каких именно персонажей делал носителями собственных убеждений – ведь его излюбленным жанром был диалог? Или, возможно, излагая различные позиции, он на деле не был согласен полностью ни с одной из них и оставался как бы над спором? Как соотносятся его латинские и итальянские сочинения – нередко их трактуют как идейные антиподы? Какова, наконец, главная общая тональность его творчества: оптимистическая, с верой в силу разума и созидательную мощь человека, или проникнутая горьким пессимизмом, остро ощущаемым, когда автор обнажает в своих сочинениях все изъяны людского бытия, несовершенство политической организации и нравственных устоев общества, склонность человека скорее к безумному разрушению изначальной гармонии мира, чем к приумножению его красоты и упорядоченности собственной жизни? “Загадка Альберти” остается формулой, побуждающей ко все более пристальному изучению творчества этого многогранного гения Возрождения, ученого, архитектора, писателя, гуманиста<sup>1</sup>.

Оценки исследователей нередко оказываются полярными как в анализе отдельных его произведений, так и в синтезирующих суждениях о его мировоззренческих принципах. Может быть, правы те, кто уподобляет Альберти хамелеону – образ, утвердившийся с легкой руки его друга и почитателя гуманиста Кристофора Ландино, положившего начало мифологизации “загадки Альберти”? Впрочем, такая позиция присуща и некоторым нынешним интерпретаторам его творчества. Антонио Ди Градо, автор вступительной статьи к новому итальянскому переводу латинского сочинения Альберти “Мом, или о государе”, одного из самых сложных и многозначных его произведений, склонен видеть в Альберти автора, легко поддающегося мимикрии, меняющего свои позиции применительно к описываемым обстоятельствам, как бы “играющего” образами собственной фантазии<sup>2</sup>. Такая трактовка представляется не вполне правомерной уже потому, что она порождена стремлением непременно отождествить писателя с одним (или несколькими) из его литературных персонажей и на этом основании делать вывод о прихотливости, непостоянстве идейных устремлений Альберти. На мой взгляд, путь к более адекватному прочтению “Мома”, “Застольных бесед”, а также совсем иных по стилю итальянских диалогов Альберти следует искать в пристальном внимании не только к содержанию этих работ, но и к творческой манере гуманиста в целом, к форме и способам подачи мысли, порой легко читаемой, но чаще глубоко метафорически завуалированной. У такого виртуоза латинской и итальянской стилистики, каким был Альберти, важно понять не только, что он говорит, но и как он это делает, какие от-

тенки богатейшего интонационного спектра при этом использует, какое место занимает тот или иной эпизод либо идея в общей конструкции всего произведения, в звучании целого.

Обращение к мифу – излюбленный литературный прием Альберти. Прекрасный знаток и тонкий ценитель наследия древних, он ясно обозначил свои пристрастия к Лукиану, Апулею, Сенеке, Цицерону, Витрувию, Плавту – тем крупнейшим фигурам античной культуры, которые как бы синтезировали в своем творчестве богатейший опыт древности, включая и мифологию. Основным источником мифологических образов и сюжетов стал для Альберти Лукиан<sup>3</sup>. “Мом” прямо перекликается с “Советом богов” Лукиана, особенно в своем зачатке, однако имеет и немало отличий не только в сюжетном плане, что естественно, но и в трактовке образов Юпитера и прочих богов Олимпа, прежде всего самого Мома. Если в мифах и у Лукиана Мом – бог смеха, веселый шутник, то у Альберти он становится главным персонажем, играющим многогранную роль: он предстает и как мудрый советник Юпитера, даже подстрекающий правителя Олимпа к переустройству и совершенствованию мира, и как безоглядный критик богов из окружения Юпитера; он является и в облике придворного шута, но также и демагога, возбуждающего на земле людскую толпу своими призывами к неповиновению небожителям, к борьбе за свободу.

Связанные с Момом эпизоды, его монологи и реплики, составляющие основное содержание этого сочинения Альберти, отражают широкую гамму идей автора, на первый взгляд противоречивых, но вполне сводимых в единый мировоззренческий комплекс. Античный миф, по-новому истолкованный, оказывается очень удобной формой, не лишенной к тому же художественной выразительности, для передачи авторских наблюдений и раздумий над жизненными реалиями (например, в описании придворных нравов и характера самого Юпитера), как и для утверждения философских позиций Альберти. Специфика мифа позволяет ему высказать свое неприятие строго рационализированной философии в роли главного идейного путешественника в человеческих делах и в то же время подчеркнуть значение зодчих как истинных строителей земного бытия человека. Роль мифа в творчестве Альберти многофункциональна, но на одну из его функций хотелось бы обратить особое внимание. Речь идет о том, что мифологизированная форма сочинения “Мом, или о государе” открывает для Альберти широкие возможности выйти за пределы средневековой христианской традиции и рассматривать проблемы морали и политики в светском ключе.

“Мом” Альберти выдержан в жанре аллегорической сатиры, сюжетная основа его отчасти заимствована у Лукиана (ряд эпизодов истории бога Мома перекликается с перипетиями этого героя в диалогах Лукиана). Автор отдает определенную дань литературной развлекательности, но в целом это сочинение несет серьезную смысловую нагрузку. Об этом предупреждает читателя сам автор, отмечая в Предисловии, что в сатирической форме он излагает философские проблемы и, подобно античным писателям, вводит в повествование богов – Юпитера, Венеру, Марса, Мома и др.<sup>4</sup> Обращаясь к литературной традиции классики, Альберти выражает этим не только пietet к древним, он обретает свободу в оценке современности, в типизации характеров и образов, в выявлении глубоких противоречий действительности, а жанр сатиры разрешает ему

быть крайне нелিপеприятным в воссоздании образов властителей и их подданных. Мом становится главным выразителем критики существующих на земле порядков, равно как и поведения руководящих людьми богов. В его уста вложены рассуждения о философах и правителях, о придворных нравах и пагубных привычках людей. С едким сарказмом вскрывает Мом несовершенство миропорядка, бросая тень на главного управителя мира – Юпитера. У Альберти Юпитер наделен не лучшими для правителя чертами характера – непоследовательностью и эгоизмом, капризами и гневливостью по отношению к подданным, а также излишней доверчивостью к лживым речам придворных и их корыстным наветам на неугодных им советников.

В мифологизированной форме Альберти развивает идеи, свойственные одному из направлений этико-политической мысли итальянского гуманизма, отстаивавшего принципы республиканизма и гражданственности. В “Моме” эти идеи фокусируются в сатирической критике дворов, придворной жизни, в развенчании “божественного ореола” правителей. Образ Юпитера, несомненно, типизирован. Едва ли плодотворны встречающиеся в литературе поиски конкретного, чуть ли не карикатурно-”портретного” сходства между Юпитером и папой Евгением IV, при дворе которого служил Альберти в годы написания “Мома”<sup>5</sup>. Такой подход упрощает, на мой взгляд, идейное содержание “Мома”, лишает его образы обобщенной значимости. Верховный правитель не обладает у Альберти тем ореолом, который придавала ему средневековая политическая мысль, склонная к идеализации и обожествлению монархической власти. Юпитер в “Моме” – всего лишь человек со всеми его слабостями, к тому же не вполне понимающий свое главное предназначение как верховного правителя: он не сумел сохранить изначально присущую миропорядку гармонию, а когда задумал перестроить мир, к чему его побуждал Мом, то так и не решил, как это сделать.

Непохожий на других богов Олимпа, Мом подмечает такие стороны жизни, о которых при дворе Юпитера даже не задумываются. Стараниями придворной камарильи он оказался в немилости у Юпитера и был вынужден спастись от его гнева бегством на землю. Здесь в обличье философа он начал проповедовать среди людей; “он утверждал, что сила богов – не что иное, как пустой обман суеверных умов, что боги вообще не существуют, особенно те, которые должны были бы заботиться о делах человеческих; но что есть только один бог, общий для всего сущего, – Природа”<sup>6</sup>.

Как видим, в уста Мома Альберти вкладывает идеи, которые религиозным сознанием XV в. могли восприниматься как еретические, далекие от христианства. Однако Мом акцентирует высказанный тезис: “...люди ошибаются, когда под впечатлением движения небесных светил полагают, что ими предводительствуют какие-то боги помимо Природы”<sup>7</sup>. Этот принципиально важный для ренессансного мировоззрения философский пассаж пантеистического толка представляет особый интерес еще и потому, что подобное же понимание природы, хотя и в иных контекстах, присутствует и в других сочинениях Альберти<sup>8</sup>. Характерно, что слова Мома остаются в описанном эпизоде без опровержения. Следует отметить и другое – негативная оценка богов органично вписывается в общую канву повествования в сочинении Альберти, в миф о Мома, который дол-



жен мстить богам, раз уж его изгнали с Олимпа. Именно в устах Мома признание силы богов людским суеверием звучит естественно, как выражение обиды.

Проповеди Мома-демагога имели неожиданные последствия: многие повели ему и перестали воздавать почести небожителям, последние же в замешательстве от того, что их перестали бояться, начали роптать на Юпитера. И тогда, возмущенный неповиновением и глупостью людей, Юпитер приходит к выводу, что мир нуждается в полной переделке: “Измыслим новое устройство жизни, построим иной мир”, – решает он<sup>9</sup>. Мом же, сумевший вновь оказаться в фаворе у Юпитера (в этом эпизоде он выступает как умный ловкач), отговаривает его от такого грандиозного и трудновыполнимого проекта. Его главный аргумент – мир в целом создан совершенно, и нужно принимать его таким, каков он есть. Это – еще один важный философский тезис, также не раз встречающийся в других сочинениях Альберти. Мом добавляет шутя, что если уж нужно проучить злонамеренных и глупых людишек, недовольных существующим порядком, то достаточно заставить их чаще смотреть на звезды и вспоминать о богах. Если же говорить серьезно, замечает он, то необходимо все тщательно обдумать и выслушать советы и мнения тех, ради кого замышляется столь масштабное дело, узнать, “желают ли они сами, чтобы мир был обновлен или только подправлен”<sup>10</sup>. Иными словами, нужны частичные реформы или кардинальные перемены. В самих способах принятия решений верховным правителем в “Моме” Альберти немало нового. Он отходит от традиции схоластической политической мысли и обосновывает важный принцип политики: мудрый правитель не должен руководствоваться лишь собственными прожеками, но обязан считаться с отношением к его планам тех, кого они касаются. Главным оказывается не совершенство и разумность планов, что тоже важно, а обязательный совет с подданными и отказ от навязывания им того, что не согласуется с их интересами.

На этот раз Юпитер внял совету Мома и решил обсудить проект переустройства мира с мудрецами из своего окружения<sup>11</sup>. Однако их голос потонул в хоре тех, кто думал не о государственном интересе, а о своей корысти<sup>12</sup>. Эпизод завершает существенная авторская ремарка: “Юпитер поступил сообразно с извечной привычкой всех правителей, которые хотят казаться более значительными и твердыми, чем они есть на самом деле, и которые склонны не столько к культу добродетели, сколько к порокам”<sup>13</sup>. Не получив у придворных поддержки своего намерения реформировать мир, Юпитер задумал было дополнительно пригласить на Олимп философов, чтобы обсудить с ними дела своего правления, но, поразмыслив, решил все же не иметь возле себя тех, “кто бы его учил”, а остаться с теми, “кто не откажется выполнить любое его приказание”<sup>14</sup>. В мире власти, горько подмечает Альберти, предпочитают не связываться со свободной философской мыслью, с независимыми суждениями, опирающимися лишь на доводы разума. В конечном итоге Юпитер сам отправляется к смертным, чтобы все же повидаться с философами. Он посетил Академию и Лицей и проникся уважением к древним философам. Однако позже, спустившись на землю еще раз, уже вместе с другими богами, чтобы посмотреть разыгрываемый людьми спектакль, он увидел на форуме колонны, восхитившие его, и подумал, что лучше было бы обратиться за советом не к философам, а к архитекторам, знающим секреты красоты, меры и гармонии<sup>15</sup>. Вернувшись на Олимп, Юпитер

пришел к выводу, что мир не так уж плох, а вся беда в том, что люди неправильно понимают его политику. Он резко осудил Мома за дурной совет о переустройстве мира и изгнал его с Олимпа. Настойчиво подчеркивая непостоянство привязанностей Юпитера, его колебания и нерешительность, Альберти лишает монументальности образ правителя, развенчивает тем самым традиционный идеал монарха.

Мифологическая конструкция “Мома” позволяет Альберти раскрыть и свой собственный политический идеал. В последней книге этого произведения перевозчик душ усопших Харон и философ Геласт поднимаются из преисподней на землю, прослышав о возможном переустройстве мира. Впервые оказавшись у моря, Харон видит большой корабль и наивно спрашивает Геласта: “Уж не государство ли это плывет?” Философ радуется вопросу: “Как тебе пришла в голову такая удачная мысль – назвать государством корабль?”<sup>16</sup>. Альберти использует эту удачную, по словам философа Геласта, аллгорию, чтобы изложить свои представления о совершенном государственном правлении. В самом деле, на корабле, так же как и в государстве, “командуют немногие, а большинство подчиняется и самой необходимостью подчиняться приучается исполнять повеления. Здесь, как и в государстве, продолжает Геласт, всем управляет либо один человек, либо несколько, либо многие. Если правители оберегают традиции, думают о будущем, внимательно изучают положение дел в настоящем, руководствуясь в каждом случае разумом и мерой, помышляя о всеобщем благе, а не о собственной выгоде, то тогда они подлинные правители и государство процветает. Если же, наоборот, присваивают себе все, что им угодно, и пренебрегают остальными, то они тираны и государство идет к упадку. Если правители слушают ученых мужей, соглашаются с ними, отвергают своеволие и действуют единодушно в делах управления, тогда положение общества прочно и незыблемо; если же они не согласны друг с другом, отказываются выполнять свой долг, тогда государство приходит в расстройство и подвергается опасности”<sup>17</sup>.

В этом программном пассаже Альберти ясно определяет в духе идей гражданского гуманизма принципы и границы доброго и дурного правления, не заостряя внимания на формах государственной власти, полагая, как можно понять, что не сама форма монархии или республики влияет прежде всего на судьбу государства. Куда большее значение он придает интеллектуальным способностям и нравственному облику тех, кто стоит у руля правления, их разуму и чувству меры, сознанию своей ответственности за общее благо, их честности и отсутствию своекорыстных интересов. Важен также и уровень их знаний о предмете управления, профессионализм. Мудрыми и способными править государством должны быть не только те, кто стоит во главе его, но и их советники – ученые. На первый взгляд в речи Геласта высказаны вполне традиционные для средневековой политической мысли представления о добром и дурном правлении, когда упор делался на высокой нравственности правителей. Новым здесь было другое – мысль о необходимости должного профессионализма тех, кто стоит во главе государства, и их опоры на ученых, помогающих анализировать ситуацию и делать правильные выводы. Сходные советы спустя полстолетия (“Мом” был написан в 1440-е годы) будет давать государю Макиавелли, убеж-

денный в том, что успешная политика невозможна без трезвой и вдумчивой оценки реальной ситуации.

Нельзя не заметить, что высказанные Геластом идеи о должном правлении прямо противоположны всему поведению Юпитера, отвергшего попытку Мома разобратся в реальных порядках на земле. Согласуются ли в таком случае разные части сочинения Альберти в общей концепции? Думается, что такая согласованность существует, если учесть жанровую специфику отдельных частей “Мома”. Сатирическая форма, в которой выдержана большая часть этого сочинения, позволяет Альберти резко заострить критику правителя и его двора, показать, к чему приводит отказ от принципов, которые уже в форме аллегии утверждаются в заключительной части “Мома”. В финале ослабевает и роль мифологемы: Харон присутствует здесь лишь как условный собеседник, “подсобный” литературный персонаж, которого легко можно было бы заменить кем-то другим, но который введен для сохранения общей “мифологической” выдержанности сочинения. Именно использование мифа как формообразующего принципа “Мома” позволило Альберти рассмотреть проблему власти вне традиций схоластического анализа вопросов такого рода, более того – вне стандартизированных подходов средневековой политической мысли в целом. Альберти сделал это в чисто светском ключе и к тому же с характерной для гуманизма антикизированной окраской.

В политических принципах Альберти, нашедших выражение в развиваемой Геластом аллегии “государство-корабль”, необходимо подчеркнуть еще один важный аспект: в тех случаях, когда речь идет не о монархии (минусы этой формы правления ярко обозначены в сатирическом образе Юпитера), а о республике или олигархии, большую роль играет согласие между правителями, единодушные в их действиях, что и предопределяет успех политики и процветание государства. Здесь ясно видна приверженность гуманиста и архитектора идее гармонии как универсального принципа бытия – и в сфере политики Альберти остается поборником своей исходной философско-эстетической максимы. Согласие между теми, кто управляет государством, – чего всегда недоставало итальянским республикам и синьориям, – оказывается у Альберти главной нормой политической жизни. К такому выводу приводят его наблюдения над итальянской действительностью. Это результат критического осмысления реальной жизни, как и мысль о необходимости разумных основ всякого правления.

Именно эти идеи Альберти представляются центральными в его политических построениях, изложенных в сочинении “Мом, или о государе” (вторая часть заглавия подчеркивает именно этот аспект содержания). Во взаимосвязи с ними по-иному воспринимаются топосы средневековой и ренессансной политической мысли о дурном и хорошем правлении, которыми насыщен, в частности, последний эпизод “Мома”, когда Юпитер, размышляя в одиночестве о своих неудачных проектах, пытается найти ответ на вопрос: что же нужно еще предпринять для обретения душевного покоя? Разрешение своих сомнений Юпитер находит в рукописи, давно оставленной ему Момом, но которую он не удосужился прочитать. Радостные и печальные мысли овладевали им по мере знакомства с содержанием рукописи (в этом заключительном эпизоде Альберти стремится представить верховного правителя Олимпа и “отца людей” преда-

ющимся самоанализу и исполненным широкой гаммы человеческих чувств). “Было приятно обнаружить в ней прекрасные советы, действительно необходимые для воспитания и деятельности крупного правителя, почерпнутые из философских доктрин”. Неприятным же было то, что по легкомыслию он пренебрегал многими предписаниями, важными для обретения успеха и славы<sup>18</sup>. Идеальному правителю должны быть присущи здравомыслие и скромность, справедливость и забота об общем благе, щедрость и в то же время бережливость<sup>19</sup>. Здесь, в финале произведения, заключен и ответ на главный вопрос “Мома”: нужно ли перестраивать весь мир? Вывод таков: Юпитер должен не мир переделать, ибо в целом он совершенен от природы, а самого себя, опираясь на нормы морали.

Альберти остается верен идее о совершенстве и гармонии мира, которую развивает во многих сочинениях. Гармония для него – непреодолимый универсальный закон. Дисгармония же социального мира преодолима на пути морального совершенствования каждого человека и прежде всего правителей. Но не только это существенно, если хотят упорядочить жизнь людского сообщества. Альберти-архитектор видит и более зримый, реальный путь – строительство новых городов, красивых и разумно спланированных, где люди разного социального статуса и различных профессий будут жить в условиях взаимной полезности и гармонии. Об этом подробно речь идет в трактате Альберти “О зодчестве”, где он опирается на новое понимание проблем градостроительства, на связь архитектуры с природными условиями, на спроектированные архитектором формы городской жизни.

Если в “Моме” вскрываются многочисленные пороки государственной власти, прежде всего в ее монархическом варианте, то в трактате “О зодчестве” конструируется образ совершенного города-государства и подчеркивается преимущество аристократического правления “лучших”. Нередко эти сочинения Альберти, созданные почти одновременно, в середине XV в., исследователями рассматриваются как антиподы, как носители противоположных мировоззренческих позиций – пессимистической и оптимистической, связанных в первом случае с неверием в разум и созидательную силу человека, а во втором, наоборот, с твердым убеждением в его способности создать наилучшие условия для своего земного существования.

В идеальном городе-государстве Альберти должны править “лучшие мужи”, действующие разумно и согласованно; они будут ведать законами и религией, определять меру справедливости и указывать путь к счастливой жизни. “Лучшие” – это наиболее мудрые, опытные и богатые люди. Их умение успешно руководить государством Альберти не ставит под сомнение – ведь его как бы удостоверяет то, чего достигли в жизни “лучшие”<sup>20</sup>. Впрочем, планируя совершенный город и учитывая многоликую политическую реальность, Альберти не ограничивается тем вариантом его архитектурного облика, который рассчитан на господство аристократии, но предусматривает и такие случаи, когда власть оказывается в руках одного правителя, синьора или даже тирана. Форма государства и социальная неоднородность учитываются в конструктивной и функциональной характеристике города-государства и его планировке как в целом, так и его отдельных кварталов, предназначенных для разных слоев населения. Идеальный город Альберти разделен на различные пространственные зоны.

В центре расположены здания высших магистратур и дворцы знати. Поодаль находятся улицы ремесленников и мелких торговцев. Однако великолепные общественные здания – школы, термы, театры, библиотеки – доступны всем жителям города. В трактате Альберти звучит уверенность в том, что именно архитекторы и градостроители смогут создать все условия для социальной гармонии и процветания государства.

Сочинения “Мом” и “О зодчестве” в идейном плане представляются не взаимоисключающими, а, наоборот, дополняющими друг друга. В “Моме” в мифологической форме Альберти подвергает жесткой критике реальные черты государственной власти как таковой и делает немало едких замечаний по поводу неразумности и безнравственности поведения самих людей. Мифологическое иносказание прекрасно служит этой цели. В “Моме” шутливо поставлена извечная серьезная философская проблема: как улучшить земное бытие человека. Юпитер размышляет о переустройстве мира, но приходит к выводу – не изменять кардинально существующие порядки. В архитектурной утопии трактата “О зодчестве” тоже не идет речь о смене социального устройства, но предполагается его оптимизация на путях разумного градостроительства и эстетизации городской жизни. В трактате Альберти дает ответ на волновавший Юпитера вопрос, ответ на основе научных знаний и потому не требующий каких-либо форм иносказания.

Создавая свой проект совершенного города-государства с мудрой властью правителей и благоустроенной средой существования всего общества, Альберти верит в силу разума и творческую мощь человека, способного преодолеть хаос своего земного существования и построить красивый и гармоничный мир. В творчестве Альберти архитектурная утопия и постулирование нравственных максим логически завершают критический анализ политических и социальных реалий в их типологически обобщенном виде, а также особенностей человеческого поведения. Вопросы социальной и индивидуальной психологии, широко представленные в эпизодах “Мома”, могли бы стать предметом самостоятельного исследования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В конце 1990-х годов международное общество “Леон Баттиста Альберти” с центром в Париже начало выпускать ежегодник “Albertiana”, где публикуются исследования и критические издания сочинений Альберти.

<sup>2</sup> *Alberti L.B. Momo o del principe / Edizione critica e traduzione a cura di Rino Consolo. Genova, 1982.*

<sup>3</sup> Лукиана и Апулея широко использовали не только гуманисты-литераторы, но и философы, находя в мифах и ироничной манере удобную форму для выражения сложных и подчас достаточно отвлеченных идей. См.: *Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance. Oxford, 1980; Whitfield J.H. Momus and the nature of humanism // Classical influences of European culture. A.D. 500–1500. Cambridge, 1971. P. 177–182.*

<sup>4</sup> “*Nam veteres quidem scriptores ita philosophari solitos animadverti, ut deorum nominibus eas animi vires intelligi voluerint, quibus in hanc aut in alteram institutorum partem agamur...*” (*Alberti L.B. Op. cit. P. 26*).

<sup>5</sup> См.: *Mancini G. Vita di L.B. Alberti. Firenze, 1882* (см. последнее издание: *Roma, 1967. P. 296–301*); *Di Grado A. Introduzione: L'ombra del camaleonte // Alberti L.B. Op. cit. P. 12.* Нанни Балестрини в представлении нового перевода “Мома” обращает, в частности, внимание на параллель между событиями ферраро-флорентийского собора 1438–1439 гг. с его борьбой партий, интригами и т.п. и эпизодом “Мома”, когда при дворе Юпитера обсуждается проект переустройства мира: *Balestrini N. Introduzione // Alberti L.B. Op. cit. P. IX.*

<sup>6</sup> “...Nullos inveniri deos, praesertim qui hominum res curare velint, vel tandem unum esse omnium animatum communem deum, Naturam” (*Alberti L.B. Op. cit.* P. 46).

<sup>7</sup> Ibid. P. 48.

<sup>8</sup> Об этом Альберти рассуждает, в частности, в диалоге “О семье” (*Alberti L.B. Opere volgari / A cura di C. Grayson. Bari, 1960. Vol. 1. P. 62–63, 133–134.*

<sup>9</sup> *Alberti L.B. Momo o del principe. P. 162.*

<sup>10</sup> Ibid. P. 164.

<sup>11</sup> Ibid. P. 166, 168.

<sup>12</sup> Ibid. P. 170.

<sup>13</sup> Ibid. P. 174.

<sup>14</sup> Ibid. P. 176, 178.

<sup>15</sup> Ibid. P. 234.

<sup>16</sup> “...Quid tibi in mentem venit ut tam apte rempublicam appellares navem?” (*Alberti L.B. Momo o del principe. P. 266.*)

<sup>17</sup> Ibid. P. 266, 268.

<sup>18</sup> “Gratum erat quod in eis inveniret ab philosophorum disciplinis sumptas optimas et perquam necessarias admonitiones ad regem mirifice comparandum atque habendum; ingratum erat quod tantis praeceptis tamque ad gratiam et gratiam accommodatis per suam negligentiam diutius potuerit carere” (*Alberti L.B. Momo o del principe. P. 288.*)

<sup>19</sup> Ibid. P. 290.

<sup>20</sup> Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1937. Т. 1. С. 109.

# ПАТЕНТ НА БЛАГОРОДСТВО: МИФ О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ В СТАНОВЛЕНИИ САМОСОЗНАНИЯ РЕНЕССАНСНОЙ КУЛЬТУРЫ\*

*О.Ф. Кудрявцев*

“Напротив, мне доставляет удовольствие гордиться тем, что выпало родиться в этом веке, который произвел едва ли не бесчисленное множество мужей, столь выдающихся в различных родах искусств и наук, что я посчитал бы возможным сравнить их с древними”, – писал Аламатто Ринуччини<sup>1</sup> (1426–1499) в 1473 г. в предисловии к посвященному Федерико да Монтефельтро, графу Урбинскому<sup>2</sup>, переводу Филостратовой “Жизни Аполлония Тианского”. В полемическом заявлении флорентийского гуманиста содержится не только похвала своей эпохе, но и подчеркнутое соотнесение светочей ее культуры с древними<sup>3</sup>.

Эта ориентация на античность характерна для всей гуманистической мысли Возрождения и является одной из важнейших ее установок. Но для гуманистов первых поколений она означала развенчание своего времени; в нем они усматривали деградацию культуры и нравственности сравнительно с их расцветом в античную эпоху. Неудовлетворенностью временем объяснял Франческо Петрарка (1304–1374) в “Письме к потомкам” великое рвение, с коим он предавался изучению древности, ибо, по его свидетельству, он “постоянно старался жить душою в иных веках”<sup>4</sup>. В начале XV в. Леонардо Бруни Аретино (1370–1444) выражал отчаяние из-за того, что родился в упадочную эпоху.

Уместно предположить, что Аламатто Ринуччини вступил в открытую полемику со своими идейными предшественниками: в приведенном выше кичливом сопоставлении с древними деятелями наук и искусств его века слышится недвусмысленный вызов уничижительным оценкам своего времени, присущим ранним гуманистам<sup>5</sup>. Не он первым начал славить свой век. Его старший современник и земляк Маттео Пальмиери (1406–1475) в трактате “Гражданская жизнь” (конец 30-х годов XV в.) утверждал: “Пусть всякий мыслящий человек будет признателен Богу за то, что родился в такое время, когда процветают превосходнейшие дарования, каких не было тысячу лет”<sup>6</sup>. Словно отвечая на его призыв, известный флорентийский купец и меценат Джованни Ручеллаи (ум. 1481) в помеченных 1464 г. заметках своих “Записных книжек” признавался: “Я должен благодарить Бога, который дал мне жизнь в настоящую эпоху, ибо людьми понимающими она считается самой великой, какие только были в нашем государстве”<sup>7</sup>. Слова Ручеллаи, человека, находившегося на периферии гуманистической культуры, важны как свидетельство уже, по-видимому, укоренившейся в сознании общества высокой оценки своего времени; ссылаясь на мнение людей понимающих (*intendenti*), он, без сомнения, имел в виду гуманистов вроде Пальмиери и Ринуччини, превозносивших свою эпоху за то, что она обнаружила человеческие дарования, сравнимые с древними.

---

\* Статья публикуется при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект “Ренессансный историко-культурный синтез в трудах Платоновской академии”.

С течением времени, по мере укрепления и распространения ренессансной культуры, потеснившей схоластическую образованность и обесценившей традиции средневекового искусства, ее представителям для обоснования своей деятельности уже недостаточно было ссылаться на плачевное состояние дел в настоящем или недалеком прошлом. В изменившихся условиях, став во многих городах Италии, и прежде всего во Флоренции, господствующей, новая культура должна была объявить свои достижения, чтобы, демонстрируя их полное превосходство над средневековыми и близость к античным, доказать свои права на благородство. По словам Пальмиери, живопись, омертвевшая, способная изображать фигуры, которые вызывают лишь смех, была возрождена (*rilevata* букв. ‘восстановлена’) Джотто, а благодаря его ученикам и продолжателям она стала, насколько возможно, наидостойнейшей (*quanto più può degnissima*); ваяние и архитектуру, долгое время занятые бестолковыми диковинками (*scioche tagaviglie*), наш век (*ella età nostra*) возродил и вернул к жизни, отдал и довел до совершенства; словесность и свободные искусства восемь столетий были преданы забвению, и лишь трудами Леонардо Бруни Аретино, яркого светоча изящной латинской речи (*splendido lume della eleganza latina*), она обрела красоту и привлекательность<sup>8</sup>. В те же годы, что и Пальмиери, о подъеме и возрождении литературы, а с нею вместе “искусств, наиболее близких к свободным, то есть живописи, ваяния, лепки, архитектуры, очень долго находившихся в крайнем упадке и почти умерших”, писал римский гуманист Лоренцо Валла (1407–1457) в предисловии к сочинению “О красотах латинского языка” (ок. 1440 г.); по его убеждению, чем более несчастливы были минувшие века невежества, тем большей благодарности заслуживает его время, обещающее восстановить и латинский язык, и все науки<sup>9</sup>.

Во второй половине XV в. в публицистике гуманистов речь уже идет о рецепции не только классической латинской, но и греческой культуры. Проблема заключалась в том, что наследницей и хранительницей последней считалась Византийская, или Восточно-Римская, империя. Ситуация изменилась с падением Константинополя под ударами османов в 1453 г. Имея в виду именно это событие, флорентийский гуманист Донато Аччайуоли (1429–1478) писал в 1454 г. о том, что вместе с Грецией п о ч т и угасла греческая наука<sup>10</sup>. Оговорка “почти” неслучайна: в эти годы Аччайуоли прилагал много сил к тому, чтобы пригласить грека Иоанна Аргиропула (1415–1487) для преподавания во Флоренции<sup>11</sup>. Имея в виду, вполне возможно, деятельность Аргиропула (во Флоренции с 1457 г.) и других наставников в греческой словесности, некий иноземный студент в выступлении, произнесенном на итальянском языке в соборе Санта Мариа дель Фьоре перед жителями Флоренции, восхвалял этот “благороднейший город”, свободными искусствами первенствующий среди других городов Италии, прежде всего за то, что он сберег и высоко вознес почти полностью утраченные навыки греческой и латинской речи, и считал возможным уподобить его древнему и преславному граду Афины<sup>12</sup>. Развивая тему возрождения эллинского духовного наследия во Флоренции, один из наиболее видных флорентийских гуманистов эпохи, Андже́ло Полициано (1454–1494), во вступительном слове к своим пояснениям к Гомеру (1485–1486) вел речь уже о тотальном переносе греческой учености во Флоренцию, где она ожила и расцвела настолько,



что может показаться, будто “Афины не были разрушены и заняты варварами, но, сорвавшись по собственной воле со всей своей почвой и, так сказать, со всем своим скарбом, переместились во Флорентийский град и в нем целиком и полностью обосновались”<sup>13</sup>. Сходная мысль в короткой метафоре – “Музы, покинув греческие источники, обитают теперь в Этрурии” – высказана еще одним флорентийским гуманистом – Кристофоро Ландино (1424–1498) в письме к Лоренцо Медичи (1449–1492)<sup>14</sup>. В предисловии к своему трактату “Об истинном благородстве”, адресованном тому же Лоренцо (не ранее 1487 г.), Ландино, рассуждая о заслугах предшественников Лоренцо, Козимо (1389–1464) и Пьеро (1414/1416–1469) Медичи перед науками, описывает их двор как некий собор мудрости, питомник великих умственных и научных сил (*optimorum ingeniorum, atque eruditiorum, vis*), ибо “под покровительство этого двора не только перебрались Академия, Лицей, наконец, Портик из Афин, но и съехалась вся Парижская школа”<sup>15</sup>.

Флоренция, и именно Флоренция Медичи – Козимо, Пьеро и Лоренцо Великолепного, – преподносится как средоточие возрожденной культуры; она словно осуществляет пророчество Петрарки на заре ренессансной эпохи:

Благие души, доблести подруги,  
Заселят мир: он станет золотым,  
Античными творениями полным<sup>16</sup>.

Пер. А.М. Эфроса

Подхватывая тему реставрации античности, поэты медичейского круга в своих сочинениях всюду заговорили о возвращении золотого века. Уголино Веррино, имея в виду меценатство Козимо Медичи, писал, что он возвратил “золотые времена Цезаря Августа”<sup>17</sup>; Нальдо Нальди с тем же Козимо связывал новое обретение благословенных золотых времен старца Сатурна<sup>18</sup>. Лоренцо, внук Козимо, выступил на турнире 1468 г. во Флоренции на Пьяцца Санта Кроче под многообещающим рыцарским девизом “*Le tems revient*”, т.е. “времена возвращаются”<sup>19</sup>; в том, какие именно времена имелись в виду, не оставляют сомнений его “Леса любви”, в которых, перефразируя Вергилия и Данте, он говорил о “возвращении первоначальных времен, золотого века, земного рая”<sup>20</sup>.

Тема возрождения золотого века в правление самого Лоренцо стала общим местом медичейской пропаганды. Заслугу в этом возрождении Аурелио Липпи Брандолини целиком приписывал уже Лоренцо в посвященных ему хвалебных стихах<sup>21</sup>. Бартоломео Фонцио, еще один поэт эпохи, в адресованных Лоренцо строках торжество золотого века усматривал в подъеме искусств и поощрении поэзии<sup>22</sup>.

Из древнего предания о золотом веке, столь популярного в средние века и в раннем гуманизме, сохранилось только представление о цикличности истории и соответственно о периодическом возвращении, или возрождении, – после этапов упадка и деградации – обозначаемого этим понятием времени. Смысл же самого понятия был подвергнут полной ревизии: золотым веком стали называть не первоначальное, невинное состояние общества, чуждое всякой цивилизации и культуре<sup>23</sup>, а, наоборот, время подъема искусств и наук, расцвета человеческих дарований.

Именно на подобных качествах своей эпохи настаивал Аламанно Ринуччини в цитированном выше предисловии к переводу “Жизни Аполлония Тианского”, возражая ее хулителям, утверждавшим, будто мир стареет и клонится к гибели, отчего и жизнь людей короче, и телесно они слабее, и природе их дарований (*ingenia*) не под силу славные деяния<sup>24</sup>. В ответ Ринуччини представил гораздо более масштабную и детальную, чем у Пальмиери и других гуманистов, картину великих свершений, коими отмечено его время. Упомянув заслуги перед скульптурой и живописью Чимабуэ, Джотто, Таддео Гадди, он особо выделил мастеров искусства своего века, которые по праву могут быть сопоставлены с древними (*cum veteribus conferri merito possint*): Мазаччо, писавшего наидостоинейшие подобию природных вещей, Доменико Венециано, Филиппо Монаха (Липпи), Иоанна из ордена проповедников (фра Анджелико), Донателло, Луку делла Роббиа, Лоренцо Гиберти, а также архитекторов Филиппо Брунеллески и Леона Баттиста Альберти; в качестве выдающихся “грамматиков” (т.е. филологов) он упомянул Лоренцо Валлу и его сподвижника, гуманиста Джованни Тортелли; успехи в науке о добродетельной жизни он связал с Иоанном Аргирополом; использование древнего красноречия и неискаженного латинского языка (*veteris eloquentiae et incorruptus latinae loquutionis usus*), начатое Колуччо Салютати, было, по словам Ринуччини, продолжено и доведено до совершенства Поджо Браччолини и Леонардо Бруни, “которые в своих письмах, речах, диалогах превосходно подражали цicerоновской манере речи”; далее названы Карло Аретинец (Марсуппини), преуспевший во всех благородных науках, флорентинец Джанноццо Манетти, человек острого ума, сведущий во многих предметах и даровитый писатель, монах Амвросий (Амброджо Траверсари), великий знаток греческой словесности<sup>25</sup>.

Свой обзор Ринуччини не заканчивает теми, кто, с его точки зрения, отличился в науках и искусствах; он считает необходимым показать, что век его славен дарованиями, проявившимися не только в духовной сфере, но и в практической деятельности, прежде всего в управлении государством и его защите<sup>26</sup>. Он приводит большой список граждан Флоренции, обнаруживших такие важные для общественной жизни качества, как благоразумие (*prudentia*), добропорядочность (*integritas*), предусмотрительность (*consilium*), мудрость (*sapientia*), решимость (*auctoritas*), а затем дополняет его именами известных в то время полководцев и государей<sup>27</sup>. Сочетание перечисленных выше практических доблестей (*virtutes*), по словам Ринуччини, являет собой Федерико да Монтефельтро, воплощающий образ людей древности, коими принято восхищаться, ибо на войне он стяжал славу отважного предводителя, в мирной жизни – благоразумнейшего и наилучшего государя, ценителя наук и философии<sup>28</sup>.

Настойчивое сравнение дарований его времени с древними должно было, по мысли Ринуччини, стать самым убедительным доводом в пользу того, что он живет не в эпоху старения и упадка, но обновления и подъема искусств, наук и доблестей. Ринуччини, правда, не объявлял в этой связи о возврате золотого века, о чем твердила медичейская пропаганда. Однако два десятилетия спустя, в 1492 г., основываясь главным образом на аргументации Ринуччини, возрождение золотого века будет доказывать Марсилио Фичино (1433–1499) в адресованном Павлу Миддельбургскому, медику и астроному герцога Урбинского Гвидо-

бальдо да Монтефельтро, послании с много говорящим названием “Похвалы нашему веку как золотому веку, потому что он порождает золотые дарования”. Сославшись на древние поэтические сказания о четырех веках – свинцовом, железном, серебряном, золотом – и на Платона, подобным же образом делившего дарования людей, Фичино признал право именоваться золотым веком за временем, когда повсеместно появляются “золотые дарования” (*aurea ingenia*). Вместе с другими гуманистами своей эпохи Фичино отошел от классической трактовки золотого века как состояния некой патриархальной общности, невинности и неискушенности. Подобно Ринуччини, характер времени он определял качеством человеческих дарований (*ingenia*). О дарованиях его времени позволяют судить, по Фичино, “преславные открытия” (*praeclara inuenta*), коими оно отмечено, ведь “этот наш век, как золотой век, вернул к жизни почти уже угасшие свободные искусства, то есть грамматику, поэзию, риторику, живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, древнюю манеру пения под аккомпанемент орфической лиры – и все это во Флоренции”; впрочем, здесь же, т.е. во Флоренции, “из мрака на свет была извлечена платоническая наука” (*Platonicam disciplinam*).

Славя культурные достижения современной ему Флоренции, Фичино особо подчеркнул в них свою роль, ибо только на его счет можно отнести обновление как древнего искусства пения под аккомпанемент орфической лиры, так и “платонической науки”. За исключением этих двух “открытий”, принадлежавших самому Фичино, перечень других свершений Флоренции его эпохи близок тому, который был детальнее, с указанием имен, развернут Аламанно Ринуччини. Сходство между сочинениями двух гуманистов еще более усилится, если принять во внимание, что герцог Урбинский Федерико да Монтефельтро превозносился у Фичино за сочетание благоразумия с военным искусством (*cum arte militari prudentiam*), т.е. за достоинства, которые отмечал в нем Ринуччини. Вместе с тем Фичино не ограничивает круг “открытий” только теми, которые были сделаны во Флоренции и Италии и направлены на возрождение наук и искусств, процветавших в древние времена; он дает более широкую панораму культурного переворота, упоминая об изобретении в Германии неведомого в древности книгопечатания и изготовленных там же астрономических таблиц, о флорентийском устройстве, воспроизводящем ежесуточные движения небес, об усовершенствовании астрономии Павлом Миддельбургским<sup>29</sup>.

Мысль о том, что рецепция античного духовного наследия является подлинным призванием и единственной целью культуры его эпохи, не могла уже в полной мере удовлетворить Фичино, ибо не предусматривала места для новых свершений и открытий. Но и отказываться от нее он не стал, поскольку, отражая претензии на установление прямой преемственной связи времен, она служила обоснованием особого предназначения гуманистической культуры, доказывала ее респектабельность в качестве истинной хранительницы завещанных древностью свершений искусства, мысли и духа. В мифе о золотом веке Фичино оставил идею циклического развития, подразумевавшую возрождение, или обновление, исходной традиции (что в конечном итоге закрепилось в названии культуры его времени); при этом содержание понятия “золотой век” он целиком не отождествлял с определенной культурной эпохой, но, сославшись на учение Платона о четырех видах дарований, допускал самое широкое его толкование,

сообразное как с установкой на возобновление давней великой традиции, так и с признанием новых достижений в науках и искусствах, новых проявлений человеческих талантов и доблести.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> "Mihi vero contra gloriari interdum libet, quod hoc aetate nasci contigerit, quae viros pene innumerabiles tulit ita variis artium et disciplinarum generibus excellentes, ut putem cum veteribus comparandos" (*Rinuccini A.* In libros Philostrati de vita Apollonii Tyanaei praefatio // *Monumenta ad Alamanni Rinuccini vitam* / Ed. F. Fossius. Florentiae, 1791 (P. 43–57). P. 44, 45). Подробнее о Ринуччини и его творчестве см.: *Giustiniani V.R.* Alamanno Rinuccini. 1426–1499: Materialen und Forschungen zur Geschichte des florentinischen Humanismus. Köln, 1965; *Брагина Л.М.* Социально-политические взгляды итальянских гуманистов (вторая половина XV в.). М., 1983. С. 92–119.

<sup>2</sup> Титул герцога Федерико получил от папы в 1474 г.

<sup>3</sup> Этот второй момент, т.е. сравнение культурных достижений своей эпохи с античными, совершенно упускает из виду в анализе посвячительного письма Ринуччини к его переводу "Жизни Аполлония Тианского" В. Джустиниани (*Giustiniani V.R.* Op. cit. S. 200–203).

<sup>4</sup> "Incubui unice, inter multa, ad notitiam vetustatis, quoniam mihi semper etas ista displicuit, ut, nisi me amor carorum in diversum traheret, qualibet etate natus esse semper optaverim, et hanc oblivisci, nisus animo me aliis semper inserere" (*Petrarca Fr.* Opera / A cura di E. Bigi. Milano, 1968. P. 974, 976; см. также: *Петрарка Фр.* Сонеты, канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. М., 1974. С. 396).

<sup>5</sup> См. также отповеди Ринуччини хулителям своего времени: "Cogitanti mihi... et aetatis nostrae viros cum veteribus conferenti perabsurde videri solet eorum opinio, qui veterum quaeque dicta factave pro maximis habebant, non digne satis ea laudari posse arbitrantur, nisi temporum suorum mores accusent, ingenia damnent, homines depriant, infortunium denique suum deplorent, quod hoc seculo nasci contigerit, in quo nulla probitas, nulla industria, nulla (ut ipsi putant) bonarum artium studia celebrentur" (*Rinuccini A.* Op. cit. P. 43–44).

<sup>6</sup> "...riconosca da Dio chi ha ingegno l'essere nato in questi tempi, i quali più fioriscono d'excellentissimi arti d'ingegno, che altri tempi sieno stati già sono mille anni passati..." (*Palmieri M.* Vita civile. I / A cura di G. Belloni. Firenze, 1982. P. 44–45).

<sup>7</sup> "Anchora debbo ringraziarlo [Dio] che m'ha dato l'essere nell'età presente, la quale si tiene per li intendenti ch'ella sia stata e sia la più giocondà età che mai avessi la nostra città" (Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone / A cura di A. Perosa. L., 1960. P. 118).

<sup>8</sup> См.: *Palmieri M.* Op. cit. P. 43–45. О роли Джотто и его учеников в восстановлении искусств и наук после шести веков их упадка писал во второй части своих комментариев (1447–1448) Лоренцо Гиберти (*Гиберти Л.* Комментарии. II. 1–3 // *Эстетика Ренессанса.* М., 1981. Т. 2. С. 343–344). Эта точка зрения на Джотто была впервые высказана в 1334 г. в "Хронике" Джованни Виллани и характерна для гуманистических сочинений XIV–XV вв., затрагивавших вопрос о зарождении нового, т.е. ренессансного искусства. Подробнее см.: *Лазарев В.Н.* Проблемы Возрождения в освещении ренессансных писателей и "просветителей" // Из истории социально-политических идей: Сб. статей к 75-летию академика В.П. Волгина. М., 1955 (С. 130–140). С. 131–133.

<sup>9</sup> См.: "Et multae quidem sunt prudentium hominum, variae sententiae, unde hoc rei acciderit, quarum ipse nullam nec improbo, nec probo, nihil sane pronunciare ausus: non magis quam cur illae artes, quae proxime ad liberales accedunt, Pingendi, Scalpendi, Fingendi, Architectandi, aut tam diu tantoque opere degeneraverint. ac pene cum literis ipsis demortuae fuerint, aut hoc tempore excitentur, ac reviviscant: tantusque tum bonorum opificum, tum bene litterarum proventus efflorescat. Verumenimvero quo magis superiora tempora infelicia fuere, quibus homo nemo inventus est eruditus, eo plus his nostris gratulandum est, in quibus (si paulo amplius adnitamur) confido propediem linguam Romanam vere plus quam urbem, et cum ea disciplinas omnes, iri restitutum" (*Valla L.* *Elegantiarum Latinae linguae libri sex: Praefatio.* Lugduni, 1561. P. 13).

<sup>10</sup> См.: "...credendum est una cum Graecia Graecorum scientiam pene extinctam" (цит. по: *Garin E.* La giovinezza di Donato Acciaiuoli // *Rinascimento.* 1950. N 1 (P. 43–70). P. 66).

<sup>11</sup> Ibid. P. 66–68.

<sup>12</sup> "Chi questa peritia del dire le lectere greche et le latine perdute et quasi morte ha sustentata et in alto rilevata la nobilissima città vostra la quale di tutte le città d'Italia dell'arte liberali tiene il principato. Et quasi a questa città antiquissima d'Athene et illustrissima adguagliare si può" (Oratione del scolaro forestiero in Santo Maria del Fiore di Firenze..., хранящаяся в Библиотеке Лауренциана (N Red 130) во Флоренции, цит. по: *Брагина Л.М.* Культурная жизнь Флоренции первой половины XV в. в оценке современников // *Средние века.* М., 1997. Вып. 60 (С. 324–332). С. 330, 331, № 32).

<sup>13</sup> "...vos hi estis Fl. V. quorum in ciuitate Graeca omnis eruditio, iampridem in ipsa Graecia extincta, sic reuixerit atque effloruerit, ut et uestri iam homines Graecam publice literaturam profiteantur, et prime nobilitatis pueri, id quod mille retro annis in Italia contigit nunquam, ita sincere Attico sermone, ita facile, expediteque loquantur, ut non deletae iam Athenae, atque a Barbaris occupatae, sed ipse sua sponte cum proprio auulsae solo, cumque omni (ut sic dixerim) sua supellectile, in Florentinam urbem immigrasse, eique se totas, penitusque infudisse videantur" (*Politianus A. Oratio in expositione Homeris* // Opera. Lugduni, 1533. Vol. 3. P. 63).

<sup>14</sup> "...Musae relictis Graecanicis fontibus, Etruriam incolant" (См.: *Bandinius A.M. Specimen literaturae florentinae saeculi XV. Florentiae, 1747. T. 1. P. 110*).

<sup>15</sup> "...ut intra magnificos illos lares, non modo Academiam, Lyceumque, ac postremum Porticum ipsam Athenis migrasse, sed omnem Parisiensem Scholam illuc conuenisse putares" (*Landino Cr. De vera nobilitate / A cura di M.T. Liaci. Firenze, 1970. P. 26*).

<sup>16</sup> "Anime belle e di virtute amiche  
terrano il mondo, e poi vedrem lui farsi  
aureo tutto e pien de l'opre antiche" (*Petrarca Fr. Le Rime. CXXXVII*).

<sup>17</sup> "...aurea nobis Caesaris Augusti saecula redire dedit" (*Verini U. Eulogium in funere clarissimi viri Cosmi Medicis... 78* // Verino U. Flametta / Ed. L. Mencaraglia. Firenze, 1940. P. 107).

<sup>18</sup> "...redibant / aurea Saturni saecula benigna senis" (*Naldi N. Elegiarum libri III. Elegia 11. 349–350* / Ed. L. Juhasz. Leipzig, 1934. P. 89).

<sup>19</sup> См. об этом: *Ross J. Lives of early Medici as told in their correspondence. L., 1910. P. 123–134*.

<sup>20</sup> "...d'oro è l'età, paradiso terrestre, / e quivi il primo secol si rinnoua" (*Medici L. Selve d'amore. II. 120. P. 541*). Подробнее об использовании мифа о золотом веке медичейской пропагандой см.: *Gombrich E.H. Renaissance and Golden Age* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1961. Vol. 24. P. 306–309.

<sup>21</sup> См.: *Roscoe W. The life of Lorenzo de Medici. L., 1800. Appendix I. P. 285*.

<sup>22</sup> "Tempora nunc tandem per te Saturnia surgunt / ...Nunc surgunt artes, nunc sunt in honore poetae..." (*Fontius B. Carmina* / Ed. I. Fogel, L. Juhasz. Lipsiae, 1932. P. 20).

<sup>23</sup> О формировании и характере античного мифа о золотом веке и его восприятии в средневековой и ренессансной культуре см. подробнее: *Veit W. Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhunderts. Köln, 1961. S. 24–72; Gatz B. Weltalter, Goldene Zeit und Sinnverwandte Vorstellungen. Hildesheim, 1967; Levin H. The myth of the Golden Age in the Renaissance. L., 1969. P. 19–25; Чернышов Ю.Г. О возникновении понятия "золотой век" // Проблемы политической истории античного общества. Л., 1985. С. 124–132; Он же. Характерные черты греческой социальной утопии // Социальная структура и идеология античности и раннего средневековья. Барнаул, 1989 (С. 3–21). С. 7–8; Кудрявцев О.Ф. Ренессансный гуманизм и "Утопия". М., 1991. С. 129–133.*

<sup>24</sup> "Cuius rei causam plerique in naturam referentes, senescentis mundi vitio, et iam ad interitum vergentis idipsum putant evenire. Queruntur enim et aetates hominum breviores, et corpora imbecilliora, et ingenia ad res praeclaras hebetiora nunc a natura profferri, quam olim fuerint..." (*Rinuccini A. Op. cit. P. 44*).

<sup>25</sup> Ibid. P. 44–49.

<sup>26</sup> Ibid. P. 49.

<sup>27</sup> Ibid. P. 50–52.

<sup>28</sup> "...in te (т.е. Федерико. – О.К.) superius enumerate virtutes ita vigent, ut priscorum hominum quos tantopere omnes admirantur, imaginem referas, cum et in bello fortissimi imperatoris, et in pace prudentissimi et optimi Principis gloriam sis consequutus" (Ibid. P. 52 и далее до p. 54).

<sup>29</sup> *Ficinus M. Laudes seculi nostri tanquam aurei ab ingenijs aureis* // Marsilii Ficini Opera omnia. Basileae, 1576. Vol. 1. P. 944. См. также: *Кудрявцев О.Ф. Письмо Марсилио Фичино о Золотом веке* // Средние века. М., 1980. Вып. 43. С. 320–327.

# MITO E REALTÀ STORICA NELLA FIGURA DI LORENZO DE' MEDICI (IL MAGNIFICO)\*

Riccardo Fubini

Mi permetto di cominciare questa mia rapida esposizione con un ricordo personale. Le mie ricerche non sono incominciate come studioso di Lorenzo in Magnifico e del governo dei Medici in Firenze. Alle origini (e del resto non si sono mai interrotti) i miei interessi andavano all'umanesimo del primo Quattrocento, e alle radici del razionalismo moderno che vi riconoscevo<sup>1</sup>. In particolare ero partito dallo studio dello storico umanista Biondo Flavio (1396–1464)<sup>2</sup>; e fra le altre difficoltà mi ero trovato in imbarazzo di fronte alla densa esposizione della storia politico-diplomatica a lui contemporanea. Dove documentarsi, come acquisire l'indispensabile visione moderna e autonoma della realtà politica narrata dallo storico umanista? Anche per questo, giunto a Firenze nel 1964, accettai l'invito a collaborare all'impresa di ampie proporzioni – anche più in effetti di quanto allora non si prevedesse – dell'edizione critica e commentata delle *Lettere* di Lorenzo de' Medici, che al momento è giunta a metà circa del cammino<sup>3</sup>.

Ma non di questo volgio ora parlare, bensì delle condizioni degli studi su Lorenzo (e in genere della realtà politica del Rinascimento italiano) al momento in cui mi trovai ad affrontare il lavoro ora menzionato. Due dati apparvero subito evidenti. Il primo è che le varie monografie esistenti sulla figura di Lorenzo [a partire da quelle classiche di W. Roscoe (1796) e di A. von Reumont (1883)] si rivelarono pressoché inservibili di fronte alla vasta mole del materiale documentario fiorentino e italiano (in modo specialissimo quello archivistico milanese), ma anche di fronte alla povertà delle problematiche storiche che sollevavano. Lorenzo era stato per davvero un grand'uomo? Veramente aveva protetto, così come le tradizioni celebrative avevano preteso, gli artisti e i letterati? E la sua epoca in genere rappresentò realmente il culmine del Rinascimento, o non ne segnò piuttosto un momento di involuzione? La più schietta tradizione storica toscana, quella del Gabinetto Vieusseux, di Gino Capponi e del gruppo dell' "Archivio storico toscano", non aveva avuto dubbi in proposito. Per questi studiosi ed eruditi, che si sentivano ancora partecipi della vecchia buona tradizione del municipalismo cittadino, che si veniva ora a congiungere alle più moderne concezioni liberali, il vero Rinascimento d'Italia, secondo l'ispirazione principale della *Histoire des républiques italiennes au Moyen Âge* di Sismondi (1807–1818), nonché del suo fortunato compendio, *Histoire de la Renaissance de la liberté en Italie* (1832), era stato quello del libero Comune. Viceversa la tradizione celebrativa, coltivata al tempo del Granducato, era culminata nei tempi recenti sotto governo riformatore di Pietro Leopoldo con la *Laurentii Medicis vita* di Angelo Fabroni, lo storico dello Studio di Pisa (1784). Una tale erudizione, che evocava la figura del mecenate, dove la saggezza politica si univa alla munificenza nel promuovere la cultura e le arti, apparve seducente a un certo gusto, particolarmente inglese e comunque transalpino, anche per l'influenza di un'opera ispirata al classicismo raziona-

---

\* Статья публикуется в авторской редакции.

listico quale *Le siècle de Louis quatorze* di Voltaire. Improntata a tale carattere fu appunto *The life of Lorenzo de' Medici* (1796) di William Roscoe, che, a tacere delle traduzioni (quella italiana è del 1799), dopo un secolo aveva raggiunto la decima edizione<sup>4</sup>. La tradizione fu ripresa in Germania dallo storico poligrafo Alfred von Reumont, legato all'ambiente dell' "Archivio storico italiano", con la monografia *Lorenzo de' Medici il Magnifico* (1874). È caratteristico al riguardo che, mentre dell'opera del Reumont fu prontamente allestita, nel 1876, una traduzione inglese, a dispetto dei desideri dell'autore i suoi amici toscani non ne vollero sapere: se Reumont desiderava la traduzione italiana del libro, che se la preparasse da sé. Per la verità uno fra questi amici aveva una disposizione d'animo un poco più aperta. Era questi Gino Capponi, autore in età avanzata e nella cecità della *Storia della repubblica fiorentina* (1876). Così come scriveva scherzosamente Reumont, Capponi era fra quei rari eruditi toscani, per i quali il principato mediceo (e dunque anche l'epoca laurenziana che ne stava alla radice) non aveva costituito "il capro espiatorio di tutti i loro peccati". In effetti Capponi, per mezzo di una nota aggiunta alla sua *Storia*, si fece tramite dell'auspicio che Reumont aveva formulato nell'autorecensione sull' "Archivio storico italiano", di una pubblicazione delle *Lettere* di Lorenzo. (Qui sta il germe del progetto poi ripreso nel nostro tempo; per il momento la cosa finì lì, salvo la trascrizione da parte dell'archivista Alessandro Gherardi dei cosiddetti "protocolli", o registri cancellereschi delle lettere laurenziane, solo molto più tardi pubblicati da M. Del Piazzo (1956), e che furono strumento essenziale all'edizione dell'epistolario.) I bravi eruditi del nostro Ottocento, insomma, salvo per l'aspetto più strettamente letterario, di Lorenzo il Magnifico proprio non ne volevano sapere. È questa l'eredità di una cultura prettamente regionale, che per qualche aspetto è riconoscibile ancor oggi. Un solo esempio: nelle sale di consultazione della Biblioteca Nazionale di Firenze le *Lettere* di Lorenzo, a dispetto del preminente carattere politico-diplomatico e dell'ampio materiale archivistico che raccolgono, sono collocate, non già fra le "Fonti storiche", ma tra i "Testi di letteratura italiana"<sup>5</sup>. Ciò non fu sostanzialmente contraddetto dal fatto che l'interesse storico per la figura di Lorenzo fu artificiosamente ridestato, ahimè, al tempo del regime fascista. Vale *en passant* ricordare alcune enfatiche pubblicazioni celebrative (nelle quali fra l'altro era garantita, a dispetto di ogni diceria in contrario, la sua perfetta fedeltà coniugale)<sup>6</sup>. A finalità celebrative mirò pure il profilo biografico di R. Palmarocchi, *Lorenzo de' Medici* (Torino, 1941), ispirato, sia pur non senza scrupolo di seria documentazione, al clima nazionalistico vigente. Del medesimo autore aveva preceduto la più circostanziata ricerca *La politica italiana di Lorenzo de' Medici. Firenze nella guerra contro Innocenzo VIII* (Firenze, 1933), a cui nel dopoguerra avrebbe risposto, nelle sobrie celebrazioni del 1949, V centenario della nascita, il decano degli storici toscani (sia pur toscano d'adozione) Niccolò Rodolico, studioso dei Ciompi e nostalgico della "democrazia fiorentina", che così rispondeva all'assunto centrale del Palmarocchi: "*Politica italiana* quella di Lorenzo? [...] Errore è cercare una italianità di politica in Lorenzo, ed errore sarebbe altresì dargli una colpa di non averla avuta"<sup>7</sup>. Come si vede dalla silloge di studi ora citata, l'interesse era volto, sfumate le istanze celebrative, alla più neutra descrizione e inventariazione dei materiali archivistici, affidate per l'appunto ad archivisti di professione; e tali intenti, per la parte che ci riguarda, ebbero come maggiore risultato la nuova inventariazione a stampa in quattro grossi tomi dell' *Archivio mediceo avanti il Principato* (in sigla MAP), ed altresì, come si è premesso, i *Protocolli delle lettere* usciti per cura di M. Del Piazzo nel 1956. Fu in tale situazione che il progetto di edi-

zione delle *Lettere* di Lorenzo, auspicato ai suoi tempi dal Reumont, affidato quindi al Palmarocchi dal neo-costituito Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento verso il 1937-38, venne riesumato nel 1955 in occasione del X Congresso internazionale di scienze storiche<sup>8</sup>, ed affidato dall'Istituto medesimo a Nicolai Rubinstein, studioso emergente di storia fiorentina e medicea (egli aveva allora in preparazione il volume suo più noto, la ricerca d'insieme sul "governo di Firenze sotto i Medici", di cui si dirà più oltre).

Ma è ora opportuno ritornare alla situazione degli studi sulla fine dell'Ottocento e il primo Novecento. Con l'eccezione degli studi storico-eruditi di B. Buser, sui "rapporti dei Medici con la Francia" e su "Lorenzo de' Medici quale uomo di Stato italiano" (ambidue i volumi usciti a Lipsia, 1879), ci troviamo di fronte a monografie eclettiche, tipiche di una certa cultura divulgativa specialmente anglosassone, appagata da una visione perlopiù convenzionale della "Renaissance", dove in particolar modo era privilegiata Firenze come suo centro irradiatore, e dove l'attenzione era soprattutto rivolta al fenomeno del mecenatismo artistico e letterario. Ultimo a mia conoscenza di tali saggi fu la monografia, non priva peraltro di rigore espositivo, della studiosa oxoniense Cecilia M. Ady, *Lorenzo de' Medici and Renaissance Italy*<sup>9</sup>. Nella "Conclusione" l'Autrice si ricollega tipicamente a Roscoe, a proposito della stretta connessione che questi aveva stabilito di "politica e cultura", per poi considerare con estrema generalità l'idea-mito del Rinascimento italiano, e terminare con parole che, piuttosto che rivelare originalità di vedute, testimoniano di un gusto che l'Autrice condivide ampiamente con il suo pubblico, la borghesia colta dello "english speaking world": "The Italian Renaissance, the fruit of Italy's past, stood for a new outlook upon life, which made its influence felt throughout the civilized world", in un'eredità che si sarebbe ricongiunta alle tradizioni illustri dell'Inghilterra moderna ("which distinguished Tudor England no less than fifteenth century Florence" ecc.).

Detto ciò, passo al secondo dei punti su accennati. La situazione degli studi incontra al momento in cui mi accinsi alle ricerche sulle *Lettere* di Lorenzo può definirsi con il termine di revisionismo storiografico. Era venuto il momento (per la verità alquanto tardivo) di reagire, in senso non denigratorio bensì conforme ai moderni requisiti storiografici, all'antica e sempre rinfocolata apologetica medicea. Va per questo innanzi tutto menzionato l'ampio lavoro dello storico d'arte francese A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*<sup>10</sup>. "Al tempo di Lorenzo il Magnifico", appunto, e non come cresciuti attorno alla sua figura di mecenate, secondo il modello classicistico dei "secoli d'oro", fatto proprio come si è detto da Roscoe. L'*Introduzione* di Chastel è infatti intesa a risalire fino alle origini cinquecentesche della "légende médicéenne", e con ciò sgomberare il campo per una moderna ricostruzione indipendente dell'operosità artistica e delle concezioni estetiche dell'epoca, non secondo un modello uniforme, ma nella loro singolarità e talora nel reciproco contendere. È questo per inciso un indirizzo che ha trovato seguaci e sviluppi recenti, a proposito per esempio delle varie botteghe artigianali, come si può vedere dai risultati di un seminario specialistico presentati nell'occasione di un recente convegno laurenziano<sup>11</sup>.

Un'altra indagine approfondita veniva in quel tempo compiuta nel diverso campo dell'attività economica e della gestione commerciale del banco Medici. Nella buona tradizione di Machiavelli e di Guicciardini, Lorenzo era tradizionalmente rappresentato come "infeliccissimo" nella mercatura. La materia fu riconsiderata nel quadro ampio della generale congiuntura economica del tempo dallo storico americano di origini olandesi R. de Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank* (1397-1494)<sup>12</sup>. L'Autore svolge



la sua ricerca mediante un esteso e sistematico esame di carteggi e contratti societari mai fin qui esaminati; il “banco Medici” risulta in realtà una *holding* di società semi-autonome a seconda delle varie piazze e non di rado in competizione reciproca, sì che la situazione delle varie “compagnie” andava ben al di là della responsabilità singola di Lorenzo, o, per lui, della “Tavola” centrale del banco. (Tipica per esempio è la dissociazione delle società di Londra e quindi di Bruges, sempre più separate dalla sfera di provenienza italiana dalla politica mercantile dei re d’Inghilterra.) Vorrei semmai avanzare un’osservazione più personale, beninteso sulla fidata falsariga del de Roover. Le premesse del declino del banco Medici, se non la sua vera origine, furono già nella decisione di Cosimo nel 1450 di trasferire a Milano la ‘compagnia’ medicea di Venezia, con l’intento di sostenere la nuova dinastia amica degli Sforza. La scelta fu prettamente politica, oscurando le vecchie, buone ragioni mercantili, fino a procurare al banco una perdita secca da cui non si sarebbe più ripreso. È questa anche la ragione degli ingenti debiti contratti da Cosimo e dai suoi discendenti con l’altro ramo familiare dei discendenti di Lorenzo, il fratello di Cosimo precocemente scomparso, e cioè di Pierfrancesco con i due figli, Lorenzo e Giovanni, a cui dovettero essere alienati ingenti possedimenti terrieri, e che in effetti, anche sul piano politico, furono aspri competitori dei loro più illustri cugini, fino ad essere protagonisti della cacciata di Piero, erede di Lorenzo, nel 1494, e a prendersi la postuma rivincita con la nomina, nel 1537, del loro diretto discendente Cosimo a duca di Firenze<sup>13</sup>.

E infine la politica. Già si è avuto modo di menzionare le ricerche di N. Rubinstein, la cui opera principale, *The Government of Florence under the Medici* uscì a Oxford nel 1966<sup>14</sup>. La formulazione del titolo è intenzionale. Secondo l’Autore, il potere mediceo non pervenne mai a scalfire interamente, se non per via di compromesso, la struttura tradizionale del governo cittadino. Essa consisteva in larga parte in un’equa distribuzione degli uffici fra i cittadini aventi diritto, e in particolare fra i prescelti per l’estrazione elettorale ai ‘Tre Maggiori Uffici’, i Priori e il Gonfaloniere di giustizia con i due Collegi, che insieme costituivano l’ampia collegialità di 37 membri, titolare del monopolio delle deliberazioni e proposte legislative, a tacere dell’ancor più vasta partecipazione ai Consigli legislativi, ai quali ogni proposta legislativa era obbligatoriamente sottoposta. La ricerca è quindi volta a indagare i processi elettorali e le votazioni consiliari, e con ciò le più o meno incisive manipolazioni a cui essi erano sottoposti dal regime dominante. Si tratta della prima ricerca sistematica nel settore, che rimane tuttora basilare, anche se il carattere prevalentemente descrittivo dell’indagine esige senza dubbio un maggiore approfondimento degli aspetti politici e, ancor più, costituzionali<sup>15</sup>.

Manca viceversa per gli aspetti culturali un’opera recente di pari sistematicità. Non si tacerà tuttavia delle ampie ricerche erudite di P.O. Kristeller, a partire dalla vasta ricognizione dei manoscritti inediti e della documentazione d’ambiente nel *Supplementum ficinianum* del 1937, con cui egli ha accompagnato la ricostruzione sistematica che andava conducendo del pensiero filosofico di Marsilio Ficino<sup>16</sup>.

Anche per questa parte un sussidio importante è venuto dal lavoro per l’edizione delle *Lettere* di Lorenzo, in particolare a proposito della vera natura dei rapporti fra il Ficino e i Medici. Una mia ricerca ha rivelato, da parte del Ficino, una rapporto di aspra opposizione verso il regime dominante, così allineandosi agli umori cittadini prevalenti nel periodo all’incirca che va dalla morte di Cosimo fino alla congiura dei Pazzi, ai cui protagonisti egli fu vicino; la riconciliazione e l’apologetica medicea che accompagnò più

tardi le sue opere principali (la cui pubblicazione era stata appositamente dilazionata) avvennero soltanto dopo le riforme laurenziane del 1480, che produssero una almeno relativa pacificazione entro il gruppo dirigente cittadino, questo sì il vero, collettivo punto di riferimento dell'esortazione filosofico-morale ficiniana<sup>17</sup>. Merita al riguardo menzionare una ricerca di J. Hankins, che mediante una puntigliosa indagine prosopografica ha individuato tutti i presunti membri dell' "Accademia platonica", sulla base degli scritti e delle lettere del Ficino, giungendo a mettere in dubbio la reale consistenza dell' "Accademia" medesima. (Si tratta in realtà dell'idealizzazione, 'platonica' per l'appunto, da parte del Ficino della più stretta cerchia dei discepoli e amici, concepita come alternativa all'ambiente istituzionale dell'Università e alla dottrina 'aristotelica' ivi impartita, ma anche come la proiezione ideale del prestigio a cui il filosofo ambiva in seno alla società cittadina e di fronte allo stesso potere politico). Hankins ha sicuramente ragione nel negare all' "Accademia platonica" il carattere di un'istituzione definita, mentre più perplessi lascia la sottovalutazione dello spirito di sodalizio, di carattere non soltanto intellettuale, ma anche e soprattutto morale, che informa i trattati e le epistole del Ficino, sì da valere, per questo tramite, come rivendicazione di libertà politica e religiosa<sup>18</sup>.

Si è fin qui parlato di opere tipiche degli indirizzi di studio degli anni '60 e di alcuni loro più recenti sviluppi. Vale ora interrogarsi in qual misura essi rispondano ancora alle attuali esigenze degli studi<sup>19</sup>. Pesava allora, come si è detto, l'intento di reagire a tradizioni di cultura tanto convenzionali quanto tenaci, ed inoltre ha operato una volontà di riallacciare i rapporti accademici internazionali, con relativo accesso alle sedi di ricerca, che erano stati forzatamente interrotti dalla guerra. I prodotti della rinnovata ricerca fra gli anni 1950-60, di cui alcuni, come si è visto, di ampio respiro monografico, senza nulla togliere ai risultati raggiunti hanno sofferto della loro stessa volontà di reagire a una situazione preesistente: ci dicono che cosa Lorenzo *non* è stato, ma in misura molto minore concorrono a fornircene un'immagine viva e indipendente. Non sarà per esempio da prendere alla lettera la *Storia d'Italia* del Guicciardini, quando ci rappresenta Lorenzo quale "ago della bilancia" della politica italiana; ma non per questo dobbiamo cessare di interrogarci autonomamente, sulla vasta base documentaria disponibile, su quale fosse stato l'effettivo indirizzo della diplomazia laurenziana, a cui consapevolmente faceva riferimento la schematica idealizzazione dello storico cinquecentesco<sup>20</sup>. È parimenti sacrosanto, al modo di A. Chastel, prendere le distanze dall'immagine di un Vasari, che rappresentò in Lorenzo una prefigurazione (e una dignificazione) della politica culturale del duca Cosimo I. Lorenzo, nella realtà del suo tempo, fu tutto il contrario di quel che s'intende un 'mecenate'. A ciò concorsero motivi economici (già si è ricordata la situazione fallimentare del banco), ma vi fu anche una ragione più sottile. Nel punto stesso in cui veniva costruendosi un ruolo principesco – chiaramente ingiustificabile rispetto alle leggi e al costume della città – Lorenzo ebbe il vivo scrupolo di evitare ogni ostentazione superflua. "È meglio essere senza parere, che parere senza essere", sentenziò una volta in una lettera al duca di Milano, che non la pensava precisamente nel medesimo modo. La conquista di una posizione principesca legittimata nei rapporti cittadini e in quelli esteri fu per Lorenzo un progetto, che ritenne vicino a realizzarsi, probabilmente nella forma del Gonfalonierato vitalizio di cui ci parlano le *Storie fiorentine* del Guicciardini. Agli anni 1488-89, quando fra l'altro ottenne la dignità cardinalizia per il figlio adolescente Giovanni (il futuro Leone X), risalgono i primi scritti celebrativi – ufficiosi se non ufficiali – della sua persona e delle sue imprese<sup>21</sup>. Un significato analogo rivestono sicura-

mente quei progetti architettonici e urbanistici, che Chastel non manca di segnalare. Ma l'unica costruzione effettiva fu la villa di Poggio a Caiano: una villa che da una piccola altura domina la piana che da Firenze va verso Prato e Pistoia, e più in là conduce verso Pisa<sup>22</sup>. Senza parere, dunque, Lorenzo poneva questa sua reggia rurale nel cuore del dominio toscano, evitando in pari tempo di confondersi con l'oligarchia cittadina. Ed è infine di Lorenzo, grazie stavolta a una pubblica iniziativa, l'istituzione dello Studio di Pisa (anziché, come era stato divisato, di Firenze o d'Arezzo) quale centro universitario esclusivo dello Stato toscano, secondo il progetto che più tardi il duca Cosimo non avrebbe mancato di riprendere e ampliare<sup>23</sup>.

Non era dunque completamente nel torto Giorgio Vasari nello scorgere una continuità fra Lorenzo e il Ducato mediceo, per quanto mitica rispetto alla realtà storica appaia a noi l'immagine che egli ci trasmette. Per altro verso già si è avuto occasione di notare come la ricostruzione politico-costituzionale sapientemente elaborata dal Rubinstein soffra di un eccesso di staticità, tanto più alla luce di una documentazione, come particolarmente quella dei carteggi diplomatici, che ci rappresenta al vivo Lorenzo e il suo mondo nell'intreccio delle dinamiche e delle intenzioni politiche. Non è il caso di insistere sul tema, che ci porterebbe lontano. Basti notare che le tesi riduzionistiche del libro sono di fatto corrette dalla presentazione che l'Autore stesso fa delle riforme del 1480. Lorenzo vi compare in effetti come l'arbitro della vita politica cittadina, così come egli è poi apparso ampiamente nelle *Lettere*, quale il vero, seppur non incontrastato artefice dell'iniziativa diplomatica. E se egli ovviamente non fu, secondo quanto divenne poi luogo comune ripetere, l'ago della bilancia del sistema politico-diplomatico d'Italia, è altresì vero che la sua strategia politica principale, finché le condizioni generali glielo permisero, fu informata all'intento di mantenere ferma la triplice lega con Milano e Napoli (stabilita fin dal 1467). Essa in effetti valeva ad accordare alla propria città una posizione centrale e determinante nella penisola, contenendo le temute potenze di Venezia e della Chiesa, scoraggiando i propositi d'intervento del re di Francia, e al contempo – *last but not least* – esaltando ben oltre gli orizzonti cittadini un suo ruolo ormai di fatto principesco.

Lorenzo fu un genio della misura, della mediazione, della strategia politica. Il suo potere fu costruito su di una rete di mediazioni, tanto di vaste proporzioni diplomatiche quanto d'ambito cittadino se non addirittura localizzato e capillare. Nell'indubbio progetto di costruire un principato dinastico, egli mirò in pari tempo ad evitare gli atti violenti (esili, condanne, emarginazioni di individui e gruppi famigliari) che avevano contrassegnato l'avvento del regime mediceo al tempo di Cosimo e Piero. La sua diplomazia fu ampiamente fondata sulla ragione, e come tale seppe trovare ascolto anche presso più avventurosi e titolati principi regnanti. Mi pare questo un buon tema su cui concludere il presente intervento.

#### NOTES

<sup>1</sup> Questi aspetti si trovano ora sintetizzati in R. Fubini, *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali – critica moderna*. Milano, 2001.

<sup>2</sup> Cfr. Id., *Biondo Flavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1968, pp. 536–559.

<sup>3</sup> Cfr., per la sezione che mi riguarda, Lorenzo de' Medici, *Lettere. I (1460–1474)*, a cura di Riccardo Fubini, Direttore generale dell'edizione, Nicolai Rubinstein, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1977; *Lettere. II (1474–1478)*, Firenze, 1977. I volumi seguenti sono stati curati da N. Rubinstein

(vol. III e IV); da M.E. Mallett (vol. V e VI); e da H. Butters (vol. VII e VIII), finora l'ultimo uscito, coprendo gli anni 1484-1485, Firenze, 2001.

<sup>4</sup> È interessante, a proposito di Lorenzo e della politica dell'equilibrio, la discussione di Roscoe e Sismondi, su cui si veda A. Panella, *La polemica del Sismondi col Roscoe*, in *Studi su G.C.L. Sismondi*, Roma, 1945, pp. 153-181.

<sup>5</sup> Va tuttavia aggiunto che si è manifestato negli studi italiani di questi ultimi anni un nuovo interesse per la storia politico-diplomatica e per le connesse edizioni documentarie, per le quali l'edizione in corso delle *Lettere* di Lorenzo ha esercitato un'indubbia funzione di stimolo; si veda ora al riguardo S. Bertelli, *Diplomazia italiana quattrocentesca*, in "Archivio storico italiano", CLIX, 2001, pp. 797-827.

<sup>6</sup> Si cfr. il numero speciale di autori vari: "Illustrazione toscana", Novembre 1937, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, pp. 1-52.

<sup>7</sup> Cfr. N. Rodolico, *Nel quinto centenario di Lorenzo il Magnifico*, in *Saggi su Lorenzo il Magnifico*, MDIL - MCMIL, Firenze, 1951, pp. 105-112, in particolare p. 106 (si tratta di una tiratura speciale estratta da "Archivio storico italiano", CVII, 1949).

<sup>8</sup> La proposta, piuttosto che dagli eruditi fiorentini, venne da uno storico della cultura e delle idee come Delio Cantimori, che nel corso del Congresso in questione aveva tenuto una relazione su *La periodizzazione dell'età del Rinascimento*; cfr. ora D. Cantimori, *Storici e storia*, Torino, 1972, p. 571: "Certo, forse, porre di nuovo l'accento sugli uomini politici singoli e sulla loro attività, senza ritornare, com'è ovvio, all'ideologgiamento del mecenate alla Roscoe, potrebbe aiutare a intendere meglio quei nessi; ma non abbiamo - tanto per rimanere fra Roscoe e Antal - neppure una edizione critica delle lettere di Lorenzo de' Medici". È tipico che nel punto stesso in cui ci si rivolgeva a un personaggio politico, l'interesse preminente rimanesse quello per la storia della cultura e delle idee; il che non contribuì certamente ad appianare gli equivoci che sorsero poi durante il lavoro per l'edizione.

<sup>9</sup> Il volume fu pubblicato a Londra, 1955, e riedito a New York, 1962. Sull'Autrice (il cui cognome era in realtà Cartwright), cfr. la "Biographical Note", in *Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, ed. by E.F. Jacob, London, 1960, pp. 484-487. Era stata allieva di E. Armstrong, professore ad Oxford e celebrato autore di studi e biografie rinascimentali, e segnatamente di una su Lorenzo (1896), che la Ady definiva come "still the best general account of Lorenzo and the Florence of his day".

<sup>10</sup> Il volume uscì a Parigi, 1959. A proposito degli studi su Lorenzo condotti in Francia, merita una menzione A. Rochon, *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, 1963. L'opera è per larga parte dedicata all'analisi dell'opera letteraria, ma dedica pure ampio spazio agli aspetti biografici, e non manca di fare un ampio, originale uso della documentazione nel MAP.

<sup>11</sup> Cfr. *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, Pisa, 1996, vol. I.

<sup>12</sup> Cambridge, Mass., 1963; mi riferisco alla traduzione italiana, Firenze, 1970.

<sup>13</sup> Dati importanti della vicenda sono nel volumetto P. Nanni, *Lorenzo agricoltore. Sulla proprietà fondiaria dei Medici nella seconda metà del Quattrocento*, Firenze, Accademia dei Georgofili, 1992.

<sup>14</sup> Cfr. N. Rubinstein, *The Government of Florence under the Medici (1434-1494)*, Oxford, 1966 (II ed. ampliata, ivi, 1997); traduzione italiana, Firenze, 1971 (II ed., ivi, 1999). Rubinstein, insieme a H. Baron, P.O. Kristeller, F. Gilbert e altri ancora, fa parte di quella diaspora di studiosi di origine o comunque di preparazione culturale tedesca, che in seguito alla persecuzione nazista ripararono in Inghilterra, ma soprattutto in America, e che nella fattispecie contribuirono in modo eminente ad animare gli studi rinascimentali in sede internazionale.

<sup>15</sup> È quanto mi sono proposto in una ricerca sull'evoluzione della diplomazia; cfr. R. Fubini, *Diplomazia e governo a Firenze all'avvento dei reggimenti oligarchici*, in Id., *Quattrocento fiorentino. Politica diplomazia cultura*, Pisa, 1996, pp. 11-98.

<sup>16</sup> Cfr. *Supplementum ficinianum*, a cura di P.O. Kristeller, Firenze, 1937 (e successive ristampe). Dell'autore si vedano anche le ampie sillogi, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, I, Roma, 1956; II, 1985; III, 1993; IV, 1996; e inoltre la ricapitolazione bibliografica, *Marsilio Ficino and His Work After Hundred Years*, Firenze, 1986 (Quaderni di Rinascimento, VII).

<sup>17</sup> Cfr. Fubini, *Quattrocento fiorentino*, cit., pp. 235-301.

<sup>18</sup> Cfr. J. Hankins, *The Myth of the Platonic Academy of Florence*, in "Renaissance Quarterly", 44, 1991, pp. 429-475. Riprende spunti già suggeriti, in P.O. Kristeller, *The Platonic Academy of Florence*, in Id., *Renaissance Thought II*, New York, 1965, pp. 89-101. Considera un periodo anteriore alla piena affermazione di Ficino l'interessante, anche se talora eclettico, A. Field, *The Origins of the Platonic Academy in Florence*, Princeton, 1988. È stato di recente edito criticamente il primo libro della silloge epistolare ficiniana: Marsilio Ficino, *Lettere. I, Epistolarum familiarium liber I*, a cura di S. Gentile, Firenze, 1990.

<sup>19</sup> Una panoramica delle tendenze più recenti può cogliersi dai vari convegni internazionali per il V centenario della morte: *Lorenzo de' Medici. New Perspectives*, ed. by B. Toscani, New York, 1993; *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Convegno internazionale di studi, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, 1994; *Lorenzo*

*the Magnificent, Culture and Politics*, ed by M. Mallett and N. Mann, London, The Warburg Institute, 1996; *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, cit., T. 3 ("Arte", "Letteratura", "Storia").

<sup>20</sup> Cfr. R. Fubini, *Lega italica e politica dell'equilibrio all'avvento di Lorenzo de' Medici al potere*, in Id., *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano, 1994, pp. 185–219.

<sup>21</sup> Cfr., a proposito degli scritti celebrativi di Cristoforo Landino e di Filippo Redditi, il mio *Quattrocento fiorentino*, cit., p. 308 s. È significativo che tanto il Landino che il Redditi fossero membri della Cancelleria.

<sup>22</sup> Cfr. al riguardo C. Elam, *Lorenzo's Architectural and Urban Politics*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, cit., pp. 357–384; e anche P. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, New York, London, 1978; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento, Principi, città architetti*, Bari, 1992, p. 93 sgg., parla pertinentemente al riguardo di una "rinuncia a rappresentarsi trionfalmente a Firenze".

<sup>23</sup> Si veda, per la larga messe di documentazione e bibliografia, A. Verde, *Lo Studio fiorentino, 1473–1503. Ricerche e documenti*, vol. 6, Firenze, Pistoia, 1973–1985.

# ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ: МИФ И ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

*Р. Фубини*

## РЕЗЮМЕ

В центре внимания автора – образ Лоренцо Медичи в историографии последних трех столетий. В оценке его роли в общественной и культурной жизни Флоренции историки нередко оказывались в плену собственных политических убеждений и порождали историографические мифы. Тосканские историки XVIII – начала XIX в. видели в Лоренцо Медичи разрушителя свободной коммуны, которая, по их мнению, и дала начало подлинному итальянскому Возрождению. С другой стороны, придворные историки великих герцогов Тосканских создали идеализированный образ Лоренцо, который вновь оказался востребован в правление великого герцога Петра Леопольда (1765–1790), проводившего реформы в духе “просвещенного абсолютизма”. Благодаря работам У. Роско и А. фон Реймонта для поколений европейских читателей Лоренцо Великолепный стал олицетворением идеала мудрого правителя и покровителя искусств. Итальянские ученые, верные местным коммунальным традициям, долгое время отказывались видеть положительные стороны принципата Медичи, и взвешенная позиция Джино Каппони XIX в. была редким исключением. Фашизм с его культом сильной личности использовал образ Лоренцо Великолепного в пропагандистских целях, так что большинство работ, вышедших в 30-е – начале 40-х годов, написано в крайне апологетическом духе.

После войны идеологизированные оценки отступили на второй план и пришел черед спокойных архивных разысканий. В 1955 г. под руководством Н. Рубинштейна, крупнейшего специалиста по политической истории Флоренции XV в., началась подготовка критического издания писем Лоренцо Медичи, в котором довелось принять участие и автору статьи. Новые подходы к изучению политической, экономической и культурной жизни Флоренции эпохи Возрождения, предложенные в исследованиях Н. Рубинштейна Р. де Рувера, А. Шастеля, П.О. Кристеллера, Дж. Ханкинса и других ученых в 50–60-е годы, позволили избавиться от многих стереотипов и мифов, с которыми было связано имя Лоренцо Медичи. За мифом о Лоренцо как о единоличном правителе, сосредоточившем в своих руках все рычаги власти, открылась реальная картина политической жизни города, в которой традиционные коммунальные институты играли важную роль. Необычайный взлет культуры и искусства был обусловлен отнюдь не “меценатством” Медичи, а внутренними законами развития. Среди прочего был развенчан миф о коммерческой “несостоятельности” Лоренцо: в действительности Банк Медичи представлял собой сложный конгломерат финансовых структур, далеко не все из которых находились под контролем Лоренцо.

Признавая важность работ 50–60-х годов, автор отмечает их общую слабую сторону: стремясь развенчать” медичейскую легенду”, ученые больше писали не о том, каким б ы л Лоренцо Великолепный, а о том, каким он н е б ы л. Пафос пересмотра старых стереотипов не позволил воссоздать живой образ Лоренцо и объективно оценить его роль в политической и культурной жизни эпохи. Между тем заслуживают внимательного изучения его взгляды на стратегию и практику управления, в которых выявляется стремление к равновесию во внешней и внутренней политике. Стремясь к утверждению персональной власти, Лоренцо сознательно избегал крайних внешних проявлений своего могущества – он был гением тактичности, компромисса и политической стратегии.

*О.А. Уварова*

# МИФ О ФЛОРЕНТИЙСКОЙ СВОБОДЕ В БИОГРАФИЯХ ДОМА СТРОЦЦИ\*

*И.А. Краснова*

Суд современников и суд потомков могут позволить историку полнее и объективнее представить эволюцию восприятия различных явлений прошлого и участвующих в них действующих лиц. Тем более это верно для тех обществ, которые оставляют исследователям целые пласты разнообразных нарративных источников. Среди множества других памятников жанр жизнеописаний был весьма распространен в ренессансной Флоренции начиная с XIV в. Активно заявляющее о себе личностное начало и стремление к самоутверждению побуждали горожан к биографическим или автобиографическим описаниям в мемуарах, дневниках, домашних хрониках, хозяйственных книгах, составляющих крупную так называемую “купеческую литературу”. Отдельные биографии писали люди представляющие самые разные слои общества и профессиональные группы. В этом ряду можно указать сукнодела и хрониста Маттео Виллани, рыцаря и воина Лоренцо Буондельмонте, каноника Якопо ди Поджо, сына известного гуманиста Поджо Браччолини, скульптора Луку делла Роббиа<sup>1</sup>. Самым известным биографом XV в. по праву считается Веспасиано да Бистиччи<sup>2</sup>. По мнению французского историка Кристиана Бека, он “представил для потомства материал, равного которому найти невозможно”<sup>3</sup>. Труд Лоренцо ди Филиппо Строцци “Жизнеописания выдающихся людей дома Строцци”, написанный в первой половине XVI в., отличается от сборника Бистиччи тем, что содержит только биографии членов одной фамилии, тогда как у Веспасиано представлены императоры, понтифики, кардиналы. Но наряду с великими мира сего Бистиччи приводит и жизнеописания граждан Флоренции, политиков и дипломатов, совершивших хотя бы один достойный поступок или просто безукоризненно выполнявших свои обязанности. Это сближает труд писателя XV в. с тем, что вышло из-под пера представителя дома Строцци почти столетие спустя.

“Жизнеописания выдающихся людей дома Строцци” долгое время не публиковались в полном объеме и поэтому сравнительно мало исследованы в итальянской литературе, за исключением биографии Филиппо ди Филиппо Строцци младшего брата автора сборника<sup>4</sup>. Трудно судить, в какой степени жизнеописания были написаны Лоренцо ди Филиппо и в каких именно случаях он пользовался записями своих предшественников, выполняя лишь редакторскую работу.

Лоренцо ди Филиппо Строцци (1482–1549) и его брат Филиппо, которых вначале нарекли Джовамбаттиста (1489–1538), являлись наиболее интересными и значительными представителями рода Строцци в первой половине XVI в. Их отцом был Филиппо ди Маттео Строцци (1428–1491), богатейший банкир, расширивший филиалы семейной компании и построивший великолепное палаццо

---

\* Статья подготовлена к печати при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 01-01-00031а.



на Виа Торнабуони. Он хорошо известен прежде всего по опубликованной переписке его матери монны Алессандры Мачинги Строцци<sup>5</sup>.

Сыновья банкира успешно продолжали экономическую деятельность, играли значительную, хотя часто скрытую, роль в политике (особенно Филиппо ди Филиппо), активно проявляли себя в культурной жизни города. В последней на первое место следует поставить Лоренцо. Он был тесно связан с Бернардо Ручеллаи (в 1503 г. женился на его дочери Лукреции) и входил вместе с братом в ученый кружок политико-литературной ориентации – *Orti Oricellai*, который стал крупным центром флорентийской культуры после 1512 г., когда его члены начали выдвигать проекты реформ медичейского режима<sup>6</sup>. Лоренцо Строцци занимался литературой и историографией, о чем свидетельствуют его “Жизнеописания”, но его истинной страстью стали театр и музыка. Хотя он занимал высокие посты при медичейском режиме, вряд ли его деятельность оказывала сколько-нибудь значимое влияние на осуществляемый во Флоренции политический курс<sup>7</sup>. Его государственная деятельность отличалась крайней осторожностью и конформизмом<sup>8</sup>. Лоренцо ди Филиппо служил также и последней Флорентийской республике в 1529 г., участвуя в подготовке города к осаде, затем в выработке договора о капитуляции. Очевидно, Лоренцо Строцци не очень одобрял установившийся режим Медичи, поскольку с 1532 г. полностью отошел от политических дел<sup>9</sup>.

Сборник биографий Лоренцо Строцци интересен также и тем, что ему предпослано пространное введение, написанное неким Франческо Цеффи из Эмполи, каноником церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Франческо Цеффи слыл “человеком ученым и отменного нрава”, знатоком латинского и греческого языков. Он много лет провел в доме Строцци, совмещая обязанности секретаря и домашнего учителя детей братьев Строцци, одному из которых он и посвятил свое вступление, написанное “с целями педагогическими и во имя долга благодарности”<sup>10</sup>. Введение Цеффи содержит биографию самого Лоренцо ди Филиппо Строцци, автора “Жизнеописаний”.

При изучении биографического материала, содержащегося в “купеческой литературе” и жизнеописаниях XIV–XV вв., складывается представление об определенном наборе типических черт, общих параметров, характеризующих положительные и отрицательные стороны описываемых персонажей. Однако первая же попытка подступиться с этим “полем измерения” к жизнеописаниям Строцци показывает, насколько они не соотносятся с характеристиками героев “купеческой литературы” по основному параметру – образу “доброго купца”<sup>11</sup>.

В биографиях дома Строцци можно встретить различных персонажей: “кондотьеров верхом на коне, увенчанных славой”, “предводителей флорентийского войска”, ученых и благочестивых монахов”, “опытных и способных к управлению администраторов, которых много раз избирали гонфалоньерами справедливости”, кавалеров и дипломатов, “образованнейших людей, изучающих греческий язык под руководством Хрисолора”, поэтов и ораторов, “увенчанных золотыми лилиями”. Но среди них не окажется “*buono mercante*”, основного качества, определяющего положительную природу описываемого персонажа в биографических пассажах XIV–XV вв.<sup>12</sup>

Более того, традиционные черты, составляющие этот ментальный стереотип, в изображении Лоренцо ди Филиппо выглядят скорее недостатками, нуждающимися в оправдании. Из всех видов хозяйственной деятельности, которыми заняты Строцци, сугубо положительной оценки, на его взгляд, заслуживает лишь один – строительство дворцов, церквей и капелл<sup>13</sup>. Если в биографиях XIV–XV вв. накопление капитала и следование заповедям экономии, доходящее до аскетизма, выглядели как показатель высоконравственного образа жизни и респектабельности, то Лоренцо прославлял далеко не всегда рациональные проявления щедрости своих предков и родственников.

Парадоксальным образом Лоренцо даже пытается оправдать своего отца Филиппо ди Маттео Строцци, “кроткого, усердного, благодарного, умеющего сходиться с людьми, человеческого и щедрого более, чем ему позволяли обстоятельства”, за то, что тот нажил непомерные богатства. Он отстаивает репутацию отца перед общественным мнением: “Принято думать, что он жаждал богатства более, чем это было необходимо для удовлетворения его потребностей или его удобств”. Далее следуют доказательства “честной наживы”: “обогащался без всякого ущерба для других, без обременения собственной совести”, “наживался не столько по страсти к богатству, сколько благодаря доверию, доброй воле и совершенному управлению делами”, “богатство употреблял на то, чтобы удовлетворить других, а не на собственные нужды”<sup>14</sup>. К ним добавляется еще один, менее убедительный аргумент: “Страстно жаждущие своей выгоды бывают обычно меланхоличными, замкнутыми, суровыми, а он был радостным, всегда довольным и веселым”<sup>15</sup>. Аргументы скорее из области чистой софистики поскольку Лоренцо в их подтверждение не приводит ни одного конкретного факта. Эту топику он завершает умозаключением, возможно почерпнутым из гуманистических трактатов: “Как бы то ни было, он (Филиппо ди Маттео. – И.К. осознал, что богатство само по себе не является добродетелью, а лишь инструментом для достижения наиболее совершенной добродетели”<sup>16</sup>. Нарасчивание капитала и обогащение с помощью активных форм торговли и предпринимательства кажутся ему если не предосудительной, то очень рискованной формой деятельности: “Больше пользы и чести приобретают те, кто держит деньги в кассе, нежели другие, которые помещают их в дела”<sup>17</sup>.

Вряд ли отбор героев для жизнеописаний и приведенный выше анализ автором их деятельности объясняются жанром или временем написания биографий<sup>18</sup>. Следует обратить внимание на образ жизни и социальное положение автора, который все-таки занимался торговлей и банковским делом. Франческо Цецфи дает красноречивые свидетельства о том, какой деятельностью был на полнен жизненный путь Лоренцо.

В возрасте 7 лет ему уже была поручена роль в одном из спектаклей, устраиваемых Лоренцо Великолепным (он дружил с сыном Лоренцо – Джулиано Медичи). В 1494 г. все горожане восхищались грациозностью этого юноши при встрече короля Карла VIII. Он принимал участие в свадебных торжествах герцога Альфонсо с Лукрецией Борджа и “выглядел при этом не хуже и не ниже любого монарха, особенно если учесть то чудесное предпочтение, которое ему оказывали дамы”. На своей собственной свадьбе с Лукрецией Ручеллаи Лоренцо поставил грандиозный спектакль “Триумфы”, истратив на это 1500 скуди

Участвуя в одном из праздничных шествий, он подготовил “Триумфальную повозку” (*Carro trionfale*), представляющую “триумф смерти”, которую “сопроводжала свита из 11 всадников и 300 пеших, одетых в костюмы Смерти”, “столь страшные, что многие ряженные, перепугавшись, разбежались подальше от этого места”, а люди “долго не могли пресытиться разговорами об этом спектакле, который заставил их отрешиться от глупых и бесстыдных карнавальных выдумок”. Чуть позже он поставил “пастореллу” с канцонами и мадригалами, специально написанными поэтом Франческо Чеи. При постановке комедий в палаццо Медичи Лоренцо прославился как певец и композитор. Все спектакли сопровождали оркестровая музыка и пение самого Лоренцо, который пел о любви, аккомпанируя себе на лютне, “так что казался даже излишне сладострастным”<sup>19</sup>. За свои любовные похождения он получил прозвище “Амур”. Трудно поверить, что речь идет о родном внуке суровой монны Алессандры Строцци, упорно воспитывавшей в своих сыновьях качества “добрых купцов” и банкиров, отказывавшей им даже в невинных удовольствиях и развлечениях, без колебаний отрывавшей от себя младшего любимого сына, чтобы он смог научиться торговым делам и бухгалтерии<sup>20</sup>.

Лоренцо ди Филиппо явно следует куртуазным идеалам, столь жестко порицаемым в XIV и начале XV в. Донато Веллутти и Козимо Медичи Старшим<sup>21</sup>. Автор “Жизнеописаний” ведет образ жизни рафинированного аристократа, унаследовавшего капитал, позволяющий ему утопать в роскоши и предаваться дорогостоящим развлечениям. Перед нами уже скорее придворный, нежели деловой человек и предприниматель.

Не очень подробно характеризуя хозяйственные занятия своих предков и родственников, биограф огромное внимание уделяет их политической деятельности. Он судит их и выносит оценки, делит своих персонажей на героев и анти-героев, приводит собственную мотивацию, объясняющую их слова и поступки. Насколько весь этот материал соответствует устоявшимся стереотипам более ранних биографий и в чем состоят причины имеющихсся расхождений?

Из биографий Лоренцо Строцци видно, что автора волнуют те политические идеалы, которыми столько десятилетий гордилась республика на Арно. Среди них на первом месте находится идея о флорентийской свободе, понимаемой в двух смыслах, внешнем и внутреннем. Ее определяли и как государственный суверенитет, независимость от монарха или тирана-завоевателя, и как систему народовластия при республиканском устройстве, неотделимую от атрибутов главенства общественного блага над частным, борьбы за гражданское единство и гарантии участия в управлении полноправных жителей города<sup>22</sup>.

Для Лоренцо Строцци характерно использование и первого и второго значения. Традиционные идеалы народовластия как выражения флорентийской свободы можно наблюдать в биографиях самых ранних предков дома Строцци, относящихся к XIII – первой половине XIV в. Биограф особо отмечает факт, что Лукрецио Строцци решал вместе с флорентийским народом важные государственные дела. Но с явным сокрушением он пишет о том, как Коммуна потеряла свободу, передав управление королю Манфреду, который отдал город во власть своего вассала графа Гвидо Новелло<sup>23</sup>. Его одобрительной оценки удостоивается свободолюбивый Джаноццо Строцци, который не пожелал присягать коро-

лю Манфреду и предпочел бежать из Флоренции, оставив на разграбление имущество своего дома: “Человек большого авторитета и глава многих, стремясь к свободе своего отечества, как и должен поступать каждый добрый гражданин, не пожелал давать клятву на верность королю Манфреду, поскольку это казалось ему делом бесцельным и вредным. Вместе с единомышленниками, любящими отечество, Джаноццо бежал за пределы государства, предпочтя, чтобы его подере и дома были разграблены, но не оставаться в таком позоре”<sup>24</sup>.

Власть короля Манфреда трактуется как тираническое правление, и именно эта антитеза “тирания–свобода” является в книге Лоренцо Строцци главным критерием этических оценок в политике, что соответствует традиционным оценкам, сложившимся как в идеологии, так и в обыденном сознании флорентийских граждан. Согласно этому представлению и вершит свой суд над предками Лоренцо. Он резко осуждает Риччардо Строцци за то, что вместе с другими горожанами тот решил впустить во Флоренцию короля Карла Валуа: “Великой ошибкой было позволить ему войти в наш дом”, поскольку он жаждал полной власти над городом, хотя и делал вид, что хочет объединить и успокоить народ<sup>25</sup>. Осмысление исторического материала и комментарии автора в данном случае очень похожи на соответствующие пассажи “Домашней хроники” Донато Веллутти, написанной в XIV в. республиканцем и поборником коммунальной свободы<sup>26</sup>. Но имеются и различия.

Лоренцо ди Филиппо ни разу не упоминает о гвельфской партии, принадлежность к которой являлась обязательным атрибутом истинного свободолюбия в коммунальном обществе XIV в. Между тем Джаноццо Строцци и другие его предки были гвельфами, вынужденными бежать из города после битвы при Монтаперти 1260 г.<sup>27</sup> Принадлежность к партии гвельфов уже не представляла никакой ценности в глазах Лоренцо Строцци. Этот признак коммунальных добродетелей утратил прежний смысл и значение еще раньше, поскольку и в биографиях Успасиано да Бистиччи, написанных столетием раньше, уже не упоминается принадлежность к гвельфам героев жизнеописаний<sup>28</sup>. Столь быстрая утрата ореола традиционной коммунальной добродетели была связана с бурными событиями второй половины XIV в., когда после попытки установления партийной диктатуры посредством закона 1358 г. об аммонциях, вызвавшего социальные потрясения 1378–1381 г., началось ослабление влияния партии гвельфов<sup>29</sup>.

Характеризуя предков, живших в XIII и в первой половине XIV в., Лоренцо Строцци с традиционной точки зрения судит и об их пороках. Он порицает Россо Строцци (начало XIV в.) за чрезмерные амбиции и претензии на власть. Опять-таки ни словом ни упоминая о черных и белых гвельфах – давние партийные распри его уже не интересуют, он заявляет: “Причиной разрушения нашего государства около 1300 г. стали Буондельмонти, Барди, Ручеллаи и Строцци”<sup>30</sup>. Еще одним отрицательным примером является биография Андреа Строцци, который во время голода сначала продавал зерно беднякам по очень низким ценам, за что Лоренцо готов уподобить его римскому Спурию за великодушие и соблюдение принципа общего блага. Но желание следовать истине побуждает его быть объективным: поступки Андреа были продиктованы демагогическими соображениями. Из преданных ему бедняков он собрал отряд, вооружил

его и устремился к Палаццо Синьории, чтобы установить единоличную власть. Автор выражает свое неприятие не только тщеславных побуждений Андреа, но и недостойных средств достижения цели: “Он не добился никакого результата... с малой честью вернулся домой... лишился народного расположения, начав продавать зерно по цене большей, нежели другие... стал он и большим недругом знатных людей”. Вывод автора в данном случае отличается категоричностью: “Часто люди под видом милосердия скрывают амбициозные аппетиты, и в том нет праведности”<sup>31</sup>. Оценки Лоренцо словно бы взяты из хроник XIV в., когда наибольшие подозрения в коммунальном обществе вызывали лица, добывающиеся единоличной власти, а механизм политической мимикрии не был еще в совершенстве отработан<sup>32</sup>.

Более значительные расхождения между умозаключениями Лоренцо Строцци и представлениями современников описываемых персонажей относятся к критическому периоду второй половины XIV в. Справедливости ради следует отметить, что все авторы мемуаров, домашних хроник и дневников весьма путано, фрагментарно и лаконично излагают события 1378–1382 гг., “словно бы бояться заклинать дьявола”<sup>33</sup>. Одна из причин такого восприятия этих событий заключается в том, что политический кризис указанного периода приводил к расколу семей и гражданским войнам внутри рода. Фамилия Строцци не стала исключением из этого правила. Засилье гвельфской партии и события восстания чомпи автора жизнеописаний не интересуют и полностью остаются за рамками его повествования. В этом случае он ограничивается лишь отрывочными, невнятными суждениями, составленными из тривиальных фраз: “Из-за нашей дурной природы на первое место мы стали ставить частное, а не общественное... и бывали настолько ослеплены страстями и собственным бешенством, что это приводило к всеобщему краху”<sup>34</sup>. Лоренцо ди Филиппо интересовало только противостояние внутри его рода, вылившееся в настоящую гражданскую войну, в которой не последнюю роль играли идейно-политические соображения.

В событиях восстания 1378 г., как и в предшествующий ему период, Строцци принимали активное участие. Часть клана последовала за Карло дельи Строцци, одним из капитанов партии гвельфов, резко осуждавшимся современниками в числе других руководителей партии за жестокие и необоснованные репрессии по отношению к гражданам Флоренции и попытки установить диктаторский режим<sup>35</sup>. Другая часть семьи оказалась в противоположном лагере сторонников Сальвестро Медичи, Томмазо Строцци, Джорджо Скали и Бенедетто Альберти, которые решительно выступили против режима партийной диктатуры.

В отличие от оценок флорентийцев – современников описываемых событий все симпатии Лоренцо Строцци были на стороне Карло Строцци, “человека знаменитого, как немногие в нашем доме, доблестного и очень опытного”<sup>36</sup>. Важным показателем доблести и благородства для Лоренцо Строцци становится аргумент, которому многие современники Карло ди Строццо дельи Строцци не придали бы особого значения: он породнился с очень значительными людьми, графами Поппи и братом Миланского герцога Лукино Висконти. Лоренцо открыто старается защитить Карло Строцци от возводимых на него десятилетиями обвинений в диктаторских поползновениях: “Флорентийский народ возвел на него столько напраслины, что немногого не хватало, чтобы предъявить ему

обвинения, влекущие за собой тюремное заключение... Часто случается, что подобные награды народ раздает тем грандам, которые действуют на благо отечества, так случилось и со Сципионом, и с Гаем Валерием, и с Квинтом Метеллом. Можно приводить бесконечные примеры того, сколь пагубно отдавать гербы на суд толпы, каковую невозможно удерживать, когда она без узды»<sup>37</sup>. Лоренцо Строцци уважает уважаемого, на его взгляд, Карло ди Строццо за то, что он и по социальному положению, и по манере поведения – настоящий гранд. Такая оценка отличается от ментальных стереотипов флорентийского общества XIV в., в котором это определение содержало негативный смысл, а истинный борец за коммунальную свободу обязательно должен был быть пополаном. Противостояние грандов и пополанов, являющееся основным социальным противоречием коммунального общества в XIV в., в суждениях представителя дома Строцци, жившего в XVI в., получает совершенно иную оценку: он явно отдает предпочтение грандам. Для хронистов и писателей XIV в. принадлежность к пополанству являлась основой коммунальных добродетелей.

Зато однозначно резкому осуждению со стороны Лоренцо Строцци подвергается другой представитель рода, оказавшийся по противоположную сторону баррикад. Томмазо Строцци, антагонист Карло, воинствующий противник диктатуры гвельфской партии, входил во время восстания чомпи в “Коллегию Четырех” – орган, наделенный чрезвычайными полномочиями. Он был не только сторонником кровавых методов террора против капитанов гвельфской партии и их приспешников, но сам решительно и безжалостно проводил их в жизнь<sup>38</sup>. За жестокость и беспощадность даже в отношении членов своего клана и судит этого “Робеспьера” восстания чомпи его потомок: “Он имел все возможности, но не пожелал спасти своего ни в чем невинного родственника Филиппо Строцци от гнева и ярости народа, только для того, чтобы вызвать у этого народа больше доверия... Поневоле придет на ум, что так поступил Август, ища возможности осудить своих самых близких друзей, чтобы замаскировать величие своей власти”. И хотя Томмазо также происходил из сословия грандов, как и Карло Строцци, автор жизнеописаний не хочет этого признавать: “Звание рыцаря не очень-то ему подходило, поскольку способствовало тому, что он стал вести себя еще более дерзко”. Автор решительно обвиняет Томмазо Строцци и Джорджо Скали, борцов за восстановление “Установлений справедливости” в полном объеме и расширение популанской демократии: “Их действия стали причиной крушения государства... когда даже чомпи становились грандами”. При этом он скорее против воли воздаст должное и этому предку: “Он был способен на великие дела”<sup>39</sup>.

Хронисты и писатели второй половины XIV в. давали Томмазо Строцци, Джорджо Скали и Бенедетто Альберти неоднозначные оценки. Их поступки и решения представлялись обоснованными с точки зрения достижения коммунальной свободы, когда они действовали в союзе с Сальвестро Медичи на первых этапах восстания чомпи, сокрушая всевластие гвельфской партии. Но затем проявляемый ими экстремизм воспринимался далеко не столь положительным образом<sup>40</sup>. Это было свойственно писателям, рассматривающим события 1378–1382 гг. с точки зрения пополанских представлений о коммунальной свободе. Но Лоренцо Строцци судил с позиций знатного аристократа начала XVI в.,

поэтому его отношение к Томмазо Строцци, который распалял гнев народа, предводительствовал погромами и поджогами, выносил приказы о смертной казни и руководил их исполнением, не считался с нормами правосудия и попира-  
рал святость родственных уз, было однозначно отрицательным, несмотря на то что действия Томмазо Строцци объективно способствовали расширению рамок флорентийской демократии, а стало быть и коммунальной свободы.

Ключевой фигурой рассматриваемых жизнеописаний предстает образ Палла ди Ноффри Строцци, что совершенно естественно. И дело тут не только в том, что перед нами личность поистине незаурядная во многих отношениях. В историографии с середины XV в. появляется скрытое стремление противопоставить образ мессера Палла главному герою эпохи – Козимо де Медичи Старшему в укор и осуждение последнему. Это очень заметно в жизнеописаниях Веспасиано да Бистиччи<sup>41</sup>. Но главная причина “хрестоматийности” и почти сакральной-  
ности образа Палла ди Ноффри заключалась в том, что эта фигура замыкала уходящий в прошлое золотой век правления флорентийской олигархии, установившийся после окончания войны с Джан Галеаццо Висконти и длившийся до 1434 г.<sup>42</sup> Лоренцо особенно восхищался кульминационным этапом этого века, пришедшемся на 1422–1433 гг.: “Флоренция была городом, где нобили и потентаты славились не сами по себе (т.е. не из-за своего происхождения. – *И.К.*), но лишь своими добродетелями и справедливостью. Но каждое обитаемое и прекрасное место быстро разрушается и пустеет из-за плохого управления. Так, лишь короткое время приумножалась благами и была хорошо устроена Флоренция”. Помимо ностальгии по эпохе правления олигархии здесь явно ощущается и скрытый упрек в адрес Медичи.

Лоренцо ди Филиппо именно Палла ди Ноффри показывает истинным носителем флорентийской свободы. Он всячески подчеркивает демократичность и патриархальную простоту образа жизни и нравов мессера Палла, который “всегда стремился умерять свое величие скромностью и человечностью, чтобы избежать зависти, зная, насколько она пагубна в любом городе, но особенно в нашем. Стараясь не возвышаться, он избегал появляться в общественных местах... ему не были свойственны амбиции”<sup>43</sup>. Эта характеристика почти полностью совпадает с той, которая содержится в биографии Палла, написанной Бистиччи<sup>44</sup>.

Палла Строцци видится автору биографий лучшим представителем плеяды блестящих олигархов, список которых по праву открывается именем Никколо да’Уццано. Он рисует портрет истинного спасителя флорентийской свободы, полностью приводя речь мессера Палла перед правительством Венецианской республики, преисполненную патриотического пафоса и готовности отстоять независимость Флорентийской республики от притязаний миланского герцога Филиппо Мария Висконти<sup>45</sup>. Конечно, герцог Милана предстает в этой речи как тиран: “Чтобы избежать рабства, мы готовы перенести любые испытания вплоть до смерти нас самих и наших сыновей, но не допустить власти над собой правителя, который столь амбициозен и двуличен, столь любит раздоры, столь жаден и бесчеловечен, ценя только собственную выгоду. Он презирает честь, а самонадеянность его соизмерима только с его аппетитами”<sup>46</sup>. Эту речь он произносил с намерением убедить венецианцев объединиться с Флоренцией в лигу против Филиппо Мария Висконти, чтобы “защитить свободу обеих республик”.

Но особенно восхищается он своим предком за его позицию неприсоединения, продемонстрированную всему городу в 1434 г. и которую Лоренцо считает продолжением политики, заложенной “мудрейшим горожанином” Никколо да’Уццано. Будучи сторонником партии Ринальдо дельи Альбицци, врага Медичи, Палла Строцци наглухо заперся со своими многочисленными консортами в доме, окружил его со всех сторон нанятыми специально для этого солдатами и произнес с балкона речи о миролюбии и общественном единстве, категорически отказавшись выступить на стороне Ринальдо Альбицци с оружием в руках. В этом восхищении сквозит понимание того, что конформизм и политика гибких компромиссов были объективно необходимы во имя сохранения хрупкого равновесия, на котором держались власть и влияние флорентийского патрициата в 1422–1434 гг., при сохранении всех республиканских структур, а также традиционных ценностей народовластия и политических свобод. Мотивируя поведение Палла Строцци, Лоренцо ди Филиппо пишет: “Ему (т.е. Палла ди Ноффри. – *И.К.*) так доверяли в городе, что он мог бы сам произвести переворот, но он не стал этого делать, сознавая, какой из этого впоследствии хаос. Он понимал, что не сможет обуздать натиска неразумных и разъяренных горожан”<sup>47</sup>. Таким же образом объяснял в самом положительном смысле позицию Палла ди Ноффри и Веспасиано да Бистиччи<sup>48</sup>.

Лоренцо Строцци пытается анализировать поведение своего родственника не только с точки зрения личных пристрастий: “Палла ди Ноффри не хотел участвовать в изгнании Козимо де Медичи, поскольку это было противно его доброй натуре”, “он был другом отца Козимо, Джованни Медичи”. Он ищет более глубокие идейно-политические мотивы заботы о гражданском единстве коммунального социума: “Видел мессер Палла всю пагубность пути, по которому они (Ринальдо ди Мазо Альбицци и его сторонники. – *И.К.*) шли, но не находил сил подавить их ярость и заставить свернуть их с дороги, ведущей к беспорядкам и мятежам”<sup>49</sup>. В заслугу Палла автор ставит спасение Козимо де Медичи от смертной казни осенью 1433 г., но главным образом конструктивность позиции политического нейтралитета: “Он не поддержал Ринальдо не только потому, что считал его дело опасным и пустым, но и по справедливому отвращению ко всяким экстраординарным поступкам, полагая, что нельзя прибегать к потрясениям до тех пор, пока не исчерпаны все другие возможности, уговоры и убеждения”, т.е. по причине неприятия фракционности<sup>50</sup>. При этом снова звучит скрытый упрек в адрес Медичи: “В государстве, захваченном насильственным путем, затем только с помощью насилия же удерживается власть”. Основной положительный элемент, содержащийся в позиции Палла Строцци, с точки зрения автора, заключался в демонстрации всему обществу того, что свобода должна быть основана на лояльности, а не на насилии: “Только бобы должны быть оружием добрых горожан”<sup>51</sup>.

Представляя мессера Палла в его почти сакральном облике как миролюбца, защитника флорентийской свободы и хранителя гражданского единства, автор жизнеописаний ведет жесткую полемику со своим знаменитым современником Никколо Макиавелли (оба они были членами кружка *Orti Oricellai*). Лоренцо Строцци не мог смириться с той характеристикой, которую дал Макиавелли главному герою его жизнеописаний в “Истории Флоренции”. О блестящей ре-



чи, приписываемой мессеру Палла и обращенной к Ринальдо дельи Альбицци, в которой заключался призыв к миру, общественному единству и порядку как главным гарантиям флорентийской свободы, Макиавелли высказался таким образом: “На его слова (то есть на призывы присоединиться со стороны Ринальдо дельи Альбицци. – *И.К.*) мессер Палла не ответил ничего, что было бы услышано присутствующими; он только пробормотал что-то, повернул коня и возвратился домой”. И позицию мессера Палла в этой ситуации скептик Макиавелли объясняет даже с несколько вульгарной простотой – трусостью и малодушием, “недостатком мужества”<sup>52</sup>.

Лоренцо Строцци с жаром упрекает Макиавелли в научной недобросовестности и грубых ошибках: “Я могу доказать, что он (Палла Строцци. – *И.К.*) не выходил из своего дома (значит, не мог сесть на коня и уехать. – *И.К.*), а Никколо не знает, потому что он тогда еще не родился... Этот писатель часто бывает слишком небрежен, а еще чаще слишком пристрастен”. Возмущенный Лоренцо позволяет себе даже поучать знаменитого соотечественника: “Если есть сомнения в том, что написанное тобой является истиной, следует обратиться к тем вещам, которые смогут разъяснить дело, а в противном случае лучше уж молчать, чем извращать историю ложью и плохим знанием предмета, ибо если этим пренебрегают официальные историографы, то можно ли верить всему остальному в их историях?”<sup>53</sup>. Действительно, Лоренцо ди Филиппо мог быть уверен в своей правоте, ибо нашлось бы немало источников, вышедших из-под пера и светских и духовных лиц, которые подтвердили бы именно его суждение о гражданине Флоренции Палла Строцци<sup>54</sup>. Соответствующие аргументы Лоренцо вкладывает даже в уста Козимо Медичи, будучи убежден в том, что тот испытывал не только зависть к авторитету, доблести и славе Палла ди Ноффри. Козимо пришлось публично объяснять именитым гражданам необходимость высылки Палла Строцци, и при этом он даже позволил себе высказаться откровенно и ясно, “хотя и очень не любил этого делать”<sup>55</sup>. Как кажется биографу, Козимо Старший понимал, что, оставив во Флоренции персону такого масштаба, как Палла Строцци, он не сможет удержать в руках власть: “Мессер Палла пользуется слишком большим доверием и возможностями... и надо сделать так, чтобы избавить город от таких выдающихся граждан... если ради собственного блага дозволены любые средства, то это еще более верно, если речь заходит об общественном благе”<sup>56</sup>.

Представляя знаменитого предка как “свободного и разумного человека”, для которого дороже всего были единство и благо отечества, Лоренцо не мог не осознавать, что золотой век флорентийской свободы миновал безвозвратно. Он выражал свое сожаление: “Таким, как он (имеется в виду Палла. – *И.К.*), свобода столь дорога, что ни время, ни чья-либо сознательная воля не смогут погубить ее так, чтобы она сразу же не воскресла каким-либо образом, и они сами или их сыновья не раскаялись бы в том, что с ней сделали. Известно, что если один хочет присвоить себе то, что есть у многих, он остается с малым числом друзей и уже не может обойтись без насилия, что всегда заканчивается плохо”<sup>57</sup>. Снова явный намек на то, что власть Медичи с самого начала имела тенденцию превратиться в тиранию, правящую методами насилия. Ностальгия по поправленной флорентийской свободе звучит и в заключительных страницах биографии

Палла ди Ноффри, который, находясь 30 лет в изгнании, никогда не пытался устраивать заговоры против Медичи и останавливал других: “Он только вздыхал иной раз вместе с флорентийскими послами из-за того, что отечество стоит перед опасностью совсем утратить свободу, но делал это осторожно, подсказывая другим выходы из положения, отличающиеся от мятежей и гражданских войн с оружием в руках, ибо не верил, что таким образом удастся достичь свободы. Наоборот, он считал, что такие потрясения поставят город в еще большее подчинение”<sup>58</sup>. Понятие “свобода” в сознании Лоренцо ди Филиппо Строцци приобретает особый смысл. С одной стороны, свобода несовместима с правлением одного человека, поскольку обязательно имеет тенденцию выродиться в тиранию. В чем Лоренцо уже имел возможность убедиться на основании своего жизненного опыта. С другой стороны, этот представитель дома Строцци далек и от идеи пополанского народовластия, связанного с социальными потрясениями и политической напряженностью, чреватой гражданскими раздорами и проявлениями насилия, чем объясняется неприятие тех представителей рода Строцци, которые выступали за расширение пополанской демократии. Зато он явно сожалеет о той свободе, которая воплощалась в политике олигархического правления до прихода к власти Козимо де Медичи, поскольку свобода, порождаемая властью немногих знатных и выдающихся лиц, соотносится с гражданским миром, единством общества и стабильным правопорядком.

В тени великой фигуры Палла Строцци блекнет образ деда автора биографий, Маттео ди Симоне. Политическая карьера Маттео оборвалась рано: в 1434 г. он был осужден и выслан из Флоренции за мошенничество при составлении избирательных списков, состоящее в попытке склонить одного из членов избирательной комиссии внести свое имя в список кандидатов на высшую должность гонфалоньера справедливости. Очевидно, этот поступок действительно имел место<sup>59</sup>. Оправдания, приводимые Лоренцо ди Филиппо, изложены неуверенно и выглядят весьма неуклюже: “Он был более благо общественное, нежели частное, поэтому платил немалые по тем временам налоги. Он подумывал о том, что за его заслуги перед Республикой его почтят высшей должностью гонфалоньера справедливости, и знал, что он будет исполнять ее со всем старанием, тем более что ему было в том дано твердое обещание, ведь он добивался этой должности не только ради своих личных целей, но из любви и расположения к своему отечеству. Главные причины его ссылки – зависть соперников по кварталу и чрезмерное расположение, которое питал к нему Палла Строцци”<sup>60</sup>. Внук все-таки не сомневается в вине своего деда: “Если и был в этом его поступке какой-либо грех, то он был скорее в намерениях, чем на деле”<sup>61</sup>. Натужные поиски оправданий Маттео выглядят особенно невыразительными рядом с пассажами, посвященными безупречному ревнителю флорентийской свободы мессеру Палла.

Образы “солдат свободы” из дома Строцци, являющихся современниками самого Лоренцо и проявивших себя в последних попытках отстоять Флорентийскую республику, отмечены печатью двойственности, поскольку в то же самое время они являлись верными вассалами герцогов и владетельных синьоров. Галерею этих биографий он открывает описанием воина более раннего периода – Джованни ди Карло Строцци, прозванного Нанни, отмечая, что о нем с похва-

лой отзывался канцлер Флоренции Леонардо Бруни. Нанни родился во Флоренции, но с детства попал в Феррару вместе с отцом-изгнанником. Отказавшись от торгового поприща, он избрал для себя карьеру воина и поступил на службу к Никколо д'Эсте, герцогу Феррары, затем стал известным полководцем, идеальным рыцарем и умелым управляющим территорий герцога. При этом он не забывал и своей родины. Будучи послан в Венецию на переговоры, он "проявил ревностную заботу о чести и благе своего отечества", удостоившись от автора лестного сравнения с знатным римлянином Камиллом. Мессер Нанни убеждал венецианцев ради пользы Флоренции вступить с ней в лигу против герцога Филиппо Мария Висконти. Затем именно он возглавил объединенные войска, лиги, и, по мнению биографа, "ему, а не кому-либо другому обязана была Тоскана спасением, как Рим – Горацию Коклесу, который один смог задержать на мосту войско Порсены"<sup>62</sup>.

После доблестного мессера Нанни следует целый ряд военных предводителей из рода Строцци, которые с равной доблестью служили как Флорентийской республике, так и знатым властителям. Все они так или иначе проявили себя в период с 1527 по 1530 г., когда Флоренция, объединившись с королем Франции, Венецией и Феррарой, противостояла войскам папы Клемента VII и императора Карла V. Биограф подчеркивает, что "Республике пришлось защищаться собственными силами и средствами, поскольку союзники кормили наш народ одними пустыми обещаниями"<sup>63</sup>. Городу потребовались представители рода Строцци, отличающиеся талантами полководцев, и Лоренцо гордится тем, что "восемь из нашей фамилии честно служили Республике капитанами". Джулиано ди Никколо Строцци, до этого руководивший военными силами Медичи, "вернулся во Флоренцию, где ему предоставили весьма почетное и щедрое содержание". Его брат Гвальтеротто ди Никколо Строцци в 1529 г. охранял важный стратегический пункт – крепость Ареццо. Никколо ди Антонио Строцци предводительствовал отрядом в 400 человек при защите Эмполи и Вольтерры. Бернардо ди Джованни Строцци, прозванный "Каттиванца", также вначале служил Джованни Медичи, но в 1529 г. охранял Пизу. Карроччо ди Пьетро Строцци командовал отрядом в 200 солдат. Марко ди Джованни и Нелло ди Карло Строцци возглавили ополчение из 3000 молодых флорентийцев. Баттистино ди Бардо Строцци удерживал Модену с 600 солдатами, получив за доблесть чин полковника<sup>64</sup>. Следует отметить, что автор биографий испытывает особое расположение к предкам и родственникам, прославившимся на военном поприще. В XIV в. Донато Веллутти, приводя биографии членов своего рода, с неизменным осуждением относился к тем из них, кто выбирал военную карьеру, несовместимую с моделью "доброго купца"<sup>65</sup>. Итак, даже в XVI в. Флорентийская республика и идеи политической свободы представляли реальную ценность для членов знатных олигархических фамилий, если следовать жизнеописаниям Строцци, хотя зачастую трудно судить, что играло большую роль – стремление утвердить республику или щедрое содержание, предоставляемое Синьорией.

И в этой связи возникает вопрос: а служил ли идее республиканской свободы сам автор? Воплощал ли сам Лоренцо ди Филиппо Строцци традиционные добродетели государственного мужа, сложившиеся еще в коммунальный период, приверженность к которым он демонстрирует в своих "Жизнеописаниях"?

Из подробной биографии, составленной Франческо Цеффи, можно с определенной степенью достоверности ответить на этот вопрос.

При Медичи Лоренцо Строцци занимал должность, скорее считавшуюся почетной, чем дающей какие-либо реальные права на управление делами в государстве: он состоял членом “Балии восьми”. Ф. Цеффи подробно рассказывает, в чем состояла его политическая деятельность. Согласно его описанию, главными подвигами в служении отечеству являлись стойкость перед многочисленными соблазнами и способность к приятному общению с сильными мира сего. Любвеобильность и сибаритство, свойственные натуре Лоренцо ди Филиппо, были, видимо, хорошо известны во Флоренции, судя по тому, сколь часто приходилось ему подвергаться соответствующим искусам. То какой-либо отец-интриган, желая добиться нужного решения от “Балии восьми”, подсылает к нему ночью свою юную дочь, то некая вдова с целью шантажа такого же рода приказывает своей красивой дочери сделать вид, что Лоренцо совершил над ней насилие, то в Пистойе, где он служил комендантом, ему презентуют “блюдо прекрасных форелей”. Однако в величайшую заслугу своему герою Цеффи ставит его стойкость и неподкупность: он не только вернул невинных девиц их родителям, но даже прочитал им приличествующее случаю наставление и дал девушкам некоторые суммы денег для подкрепления их добродетели в дальнейшем<sup>66</sup>. С такой же стойкостью отверг он и “блюдо форелей”, “ибо так повелевала ему справедливость и потому, что они были от частной персоны”<sup>67</sup>.

Образ Лоренцо как политика полностью соответствует его образу делового человека. Цеффи свидетельствует: “Сумел подружиться с Джулио Медичи, будущим папой Клементом VII, и другими членами этого семейства”, приветствовал избрание папы Льва X, путешествовал для своего удовольствия, “чтобы осмотреть приятные места”, “гостил у синьоров и знатных людей”, занимался с ними литературой, музыкой, вел религиозные беседы. Богатый Лоренцо тратил очень значительные средства, чтобы не обременять себя государственными должностями: в 1510 г. он отклонил должность в Monte (Банк коммуны) и уплатил за это 300 скуди штрафа, затем в 1513 г. снова внес штраф в 5000 скуди за отказ от должности, в 1521 г. опять пришлось платить 3000 скуди по той же причине<sup>68</sup>. Пост члена “Балии восьми”, очевидно, ему понравился, поскольку давал возможность “стать автором значительных и чрезвычайных законов”, а к чему сводилась деятельность на этом посту, ясно из вышеизложенного. Важнейшим деянием Лоренцо на политическом поприще было, по мнению Цеффи, участие в делегации, избранной для приветствия папы Льва X. Доблесть Лоренцо ди Филиппо при этом проявилась в следующем: “Не было в коллегии восьми послов никого, кто бы более честно выполнил возложенный на него общественный долг, чем Лоренцо. Ведь только на одежду издержал он 2000 скуди, желая поддержать репутацию доброго гражданина”. Но главный подвиг состоял в том, что только двое из восьми послов осмелились возразить папе Льву X в ответ на его предложение поставить во главе республиканского правления Ипполито Медичи – Лоренцо Строцци и Франческо Веттори. Смысл возражения заключался в том, чтобы Ипполито был назначен не пожизненно, а хотя бы на

три года с предоставлением ему всех прав и полномочий власти, которые вошли в обычай при Синьории, однако с сохранением “хотя бы формы гражданственности, к которой город так привык за долгие годы”<sup>69</sup>.

Наконец в 1529 г. он занял положение действительно почетное, но сопряженное с великими трудами и опасностями. Его избрали в Большой Совет и в Пратику (коллегию экспертов по политическим делам). Без этих органов Синьория и “10 войны” не принимали никаких важных решений. Затем он был назначен одним из комиссаров, руководивших обороной Флоренции<sup>70</sup>. Полномочия носили кратковременный характер. После этого Лоренцо исполнял лишь отдельные дипломатические поручения, при которых имел немало приятных бесед с кардиналом Фарнезе и королем Неаполитанским, произнося преисполненные пафоса речи о республиканской свободе: “Город, полагаясь на добрую волю Цезаря, охотно желает договориться с Его Величеством при том, однако, условии, что он останется свободным (от власти папы Клементя VII и Медичи. – *И.К.*), поскольку понтифик хочет отнять у флорентийцев их свободу, между тем от нее зависят не только имущество и дети, но даже и собственная жизнь, и нам их не жалко отдать за свободу... в единстве и согласии весь город хочет только сохранить свою свободу”<sup>71</sup>.

Образ действий автора на службе отечеству вопиюще противоречит его речам, суждениям и оценкам, высказанным в “Жизнеописаниях”. Интересно, что Цеффи, видимо, прекрасно осознает это противоречие, прибегая к приему своеобразного оправдания Лоренцо ди Филиппо перед лицом флорентийской свободы. Он приводит доказательства, в значительной мере отдающие риторикой: “Лоренцо от природы склонялся к свободе своего отечества более, чем какого-либо другого государства, в котором достиг бы больших почестей и в большей степени удовлетворил бы свои устремления. Чтобы сохранить ее, он не считался ни с какими трудностями, не боялся потерять имущество и даже собственную жизнь”. Франческо Цеффи понимает, насколько необудительно выглядит этот аргумент в сравнении с описанием “гражданской доблести” Лоренцо Строцци, проявившейся на государственной службе. Цеффи ссылается на объективные обстоятельства: “Но случилось так, что Республика изменилась, хотя и против его желания, и он поступил предусмотрительно, продемонстрировав согласие с тем, что с его отечеством случилось так, как было угодно Богу. Он изменил свои представления о государстве не по своей доброй воле, предоставив другим предаваться напрасным обольщениям, чтобы не подвергаться страданиям самому и наслаждаться миром, поддерживая положение своей знатной семьи. Он постарался уберечь свою барку от бушующих вод времени, так чтобы никакие изменения не подорвали безопасности его положения и он мог бы жить в полном согласии с правительством и народом”<sup>72</sup>.

При всех выпяченных заявлениях о служении идеалу свободы Цеффи приходится признать, что его герой идет по пути соглашательства и примирения с обстоятельствами, что он предпочитает комфорт и довольство гражданским добродетелям, память о которых не дает покоя даже знатым представителям флорентийской элиты. Франческо Цеффи приходится признать, что Лоренцо Строцци общался с Медичи, отнявшими у Флоренции республиканское устройство и свободу, дружил с ними и гостил у них, пользовался их благосклонностью

“без всяких терзаний по поводу свободы Республики, особенно видя ее урезанной под властью одного правителя. Ведь на самом деле в городе поддерживалась лишь видимость свободы, хотя и оставались те же самые должности и родные магистраты”<sup>73</sup>. При этом вряд ли можно считать Лоренцо Строцци сторонником Медичи, несмотря на дружбу и тесные связи с некоторыми из их семьи. Он считал правление Медичи тиранией изначально, с 1434 г., когда бразды правления оказались в руках Козимо Старшего. В тексте его биографий постоянно заметно скрытое осуждение их методов власти даже в том случае, когда речь идет о блестящей эпохе Лоренцо Великолепного. Он оправдывал политический абсентеизм своего отца Филиппо ди Маттео тираническими способами правления Лоренцо Великолепного: “К делам государственным был он не чтобы неспособен, но осознал, какие опасности и несправедливости исходят от них именно в те времена, поэтому и не желал в них вникать”<sup>74</sup>. Сам Лоренцо ди Филиппо полностью отходит от политической деятельности после 1532. Оправдательные филиппики Цеффи имеют своим истоком понимание того, что Лоренцо ди Филиппо мог сделать и другой выбор жизненного пути, как его сводный старший брат Альфонсо ди Филиппо, последовательный сторонник республики и друг Пьеро Содерини; как его младший брат Филиппо, занимавший определенную активную политическую позицию, хотя и часто ее менявший, участник нескольких заговоров, в том числе и против Медичи. Секретарь дома Строцци признает, что жизненный выбор его героя определялся не только объективными обстоятельствами, связанными с изменениями политического строя, но и его личными склонностями и особенностями характера.

“Жизнеописания выдающихся людей дома Строцци” свидетельствуют о значительных изменениях, происходивших в сознании правящего класса Флоренции при переходе от республиканских форм правления к принципату Медичи. По образу жизни и занятиям представители олигархических кругов все более сближаются с придворной аристократией, далеко уходя от первоначальных идеалов “доброго купца” и делового человека в полном смысле этих слов. Прежние ценности коммунального периода безвозвратно уходят в прошлое: их перестают интересовать “славное гвельфское прошлое” и поиски доказательств попланданской принадлежности их рода. Но среди ценностей, оставленных в наследство двумя веками существования Флорентийской республики, идеи свободы как антидирижистского начала сохраняют актуальность и непреходящее значение. Конечно, в биографиях, написанных Лоренцо Строцци и Франческо Цеффи, декларации о свободе предстают как миф, который уже не может воплотиться в действительность, оказываясь в вопиющем противоречии с реальным поведением героев. Но этот миф еще очень живуч, судя по тому, как упорно цепляется за него сознание представителей наиболее рафинированных слоев флорентийской аристократии XVI в.

На протяжении республиканского периода развития Флоренции содержание понятия “свобода” не оставалось неизменным: оно то наполнялось пафосом борьбы против иноземного тирана-поработителя, то трактовалось как расширение системы коммунального народовластия, воплощенной в “Установлениях справедливости”, то отождествлялось с гражданским миром, стабильностью и законностью олигархического правления. Многие исследователи склонны были

подозревать в содержании этого понятия большой элемент мифологии и риторики. Например, Николай Оттокар не усматривал никакой свободы даже в демократическом режиме 1342–1378 гг., утверждая, что коммунальная свобода на деле была не чем иным, как диктатурой гвельфской партии, “адекватной режиму большевиков в России” и подавляющей всякую свободу личности<sup>75</sup>.

Даже представления о свободе, складывавшиеся в период войны с Джан Галеаццо Висконти, не имеют однозначной оценки, несмотря на то что вызревающие в республиканском обществе антитиранические установки во многом легли в основу идеологии гражданского гуманизма. Г. Барон склонен давать им высокую оценку в общетальянском масштабе как идейному оружию в борьбе против тирании Висконти<sup>76</sup>, как и итальянский историк Д. Гвиди, который отмечал “развитие духовной независимости и ненависти к каким-либо формам порабощения”<sup>77</sup>. Н. Рубинштейн считал, что флорентийская свобода состояла в политической независимости республиканского правления; представления о ней формировались на основе антитиранических настроений широкой среды богатых, активных, имеющих доступ к власти горожан, а гражданский гуманизм выдвигал Флоренцию на роль общетальянского лидера<sup>78</sup>. Однако другой итальянский исследователь, Элио Конти, рассматривая “апологию свободы”, пропагандируемую на заседаниях флорентийских Советов и Пратик в начале XV в., когда результат войны с Миланом был еще неясным, утверждал, “что гражданская свобода плохо сочеталась с монополистической позицией господствующего класса, исключаяющей из системы государственного управления не только низшие слои, но и средние, а также подданных подчиненных городов”. Элио Конти полагал, что даже страстные заявления канцлера Колюччо Салютати о “великой и чистой свободе флорентийцев” по вышеназванным причинам утрачивали большую часть своей пропагандистской силы. “Свобода политического класса, находящегося у власти, отождествлялась с сохранением и ревностной защитой его государства” вместе с имеющимися у них политическими правами”, т.е. для правящей элиты “сладчайшая свобода” означала только защиту собственного положения как привилегированного класса. Он приводит соответствующие аргументы: на фоне антитиранической пропаганды представители флорентийской Синьории рады были приветствовать в 1401 г. новоявленного тирана Джованни Бентивольи, силой захватившего власть в Болонье и подавившего ее свободу, только за то, что он согласился стать союзником флорентийцев в борьбе против герцога Джангалеаццо. Другое не менее существенное доказательство состояло в том, что хваленая флорентийская свобода оборачивалась настоящей тиранией по отношению к подчиненным городам контадо, в частности Пистойи, где Синьория Флоренции подавила всякое проявление независимости, политических прав и свобод. В ожесточенной полемике с Салютати за это же обвинял граждан республики на Арно миланский канцлер Антонио Лоски, утверждая, что истинная свобода не может быть совместима со столь жестоким угнетением подданных<sup>79</sup>. В определенной мере с точкой зрения Э. Конти солидарен и М. Беккер, отрицающий связь гражданского гуманизма с конкретно-исторической ситуацией, а тирады, посвященные свободе, приписывающий чрезмерному увлечению античной риторикой<sup>80</sup>.

Представления о свободе, содержащиеся в “Жизнеописаниях дома Строцци”, содержат в себе традиционную антитезу “свобода–тирания”, укоренившуюся в ментальных и идеологических структурах флорентийского общества в республиканский период развития. Однако, судя по оценкам, которые автор дает своим героям, его идеал свободы наполнен смыслом, отличающимся от содержания этого понятия в XIV – начале XV в. Он явно не связывает гражданскую свободу с системой пополанского народоправства, с расширением границ коммунальной демократии, поэтому ему столь чужды радикальные требования экстремистски настроенных вождей плебса эпохи восстания чомпи. Истинная гражданская свобода как основное достижение длительного периода республиканского правления в его понимании соотносится с прочным миром, социально-политической стабильностью, законностью и правопорядком в обществе. Обеспечить ее может политический режим, предоставляющий гражданам и каждой отдельной личности гарантии безопасности от любых проявлений насилия. Такого рода правление уже существовало во Флоренции, хотя и очень краткий промежуток времени. “Потерянный рай” – период, когда реальные бразды власти держала в своих руках немногочисленная олигархическая прослойка, опирающаяся на слишком хрупкое основание, созданное политическим равновесием разнонаправленных интересов узких социальных групп и личных устремлений. Не напрасно центральной фигурой жизнеописаний Лоренцо Строцци является Палла ди Ноффри Строцци, сосредоточивший в своей личности квинтэссенцию ценностей, выработанных этой короткой эпохой.

Совокупность этих качеств действительно имеет непреходящее значение поскольку содержит в себе социально созидающее начало. Политический конформизм, направленный на сохранение гражданского единства, способность к конструктивному диалогу с различными слоями общества, включая плебс, строгая самодисциплина в сдерживании эгоистических проявлений и претензий на единоличную власть – вот ценности, утверждаемые всем жизненным опытом Палла ди Ноффри и Козимо Медичи, главных героев этой эпохи, оказавшихся антагонистами. Попытка осмыслить этот опыт в рамках истории рода, предполагающей значительную временную протяженность, утверждает реальную значимость и актуальность постоянного обращения к “мифу” о флорентийской свободе.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Элементы биографии и автобиографии содержатся в наиболее известных памятниках “купеческой литературы”: *Machiavelli B. Il libro di ricordi* / A cura di C. Olschki. Firenze, 1954; *Morelli G. Ricordi* / A cura di V. Branca. Firenze, 1956; *Velluti D. La cronica domestica scritta tra il 1367 e il 1370* / A cura di L. Lungo C. Volpi. Firenze, 1914. Наиболее известные биографии: *Jacopo di Poggio Bracciolini. La vita di messer d Filippo Scholari* // Archivio storico italiano (далее ASI), Firenze, 1843. Vol. 4; *Luca della Robbia. Vita di messer di Bartolommeo di Niccolo di Taldo di Valore Rusticelli* // ASI. Firenze, 1843. Vol. 4.

<sup>2</sup> *Bisticci V. Vite di uomini illustri del secolo XV*. Firenze, 1859.

<sup>3</sup> *Bec C. Les marchands ecrivains: Affaires et humanisme a Florence (1375–1434)*. P., 1967. P. 371.

<sup>4</sup> *Strozzi L. Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi*. Firenze, 1892. По утверждению первого издателя полного сборника этих биографий Пьетро Стромболи, жизнеописание Лоренцо ди Филиппо были почти неизвестны на протяжении 300 лет. В 1847 г. их стал изучать Пьетро Бигацци, в 1854 г. он издал несколько биографий помимо уже известной, посвященной Филиппо ди Филиппо, всего 6 из 27, имеющих в книге Лоренцо Строцци. См.: *Stromboli P. Avvertenza* // Strozzi L. Op. cit. P. III–IV. Лоренцо Строц



ци почти не ссылаются на другие источники, за исключением “Истории Флоренции” некоего Лотто да Фьезоле, который среди других знатных фамилий города большое внимание уделял роду Строцци, возводя его корни к этруским (см.: *Strozzi L. Op. cit. P. 5*).

<sup>5</sup> *Macinighi Strozzi A. Lettere di una gentildonna fiorentina ai figliuoli esuli / A cura di C. Guasti. Firenze, 1877. Об экономической деятельности Строцци в XV–XVI вв. см.: Bullard M. Filippo Strozzi and the Medici: Favor and finance in sixteenth century. Firenze; Roma, 1980.*

<sup>6</sup> О собраниях в Орти Оricellai см.: *Villari P. Niccolo Machiavelli e i suoi tempi. Milano, 1895–1897. T. 2: Gilbert F. Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellai: Studio sull'origine del pensiero politico moderno // Niccolo Maciavelli e la vita culturale del suo tempo. Bologna, 1971. P. 8–58; Biagianti I. Politici e storici del Cinquecento: Filippo di Nerli (1485–1556) // ASI. 1976. Disp. I–IV. P. 58–65.*

<sup>7</sup> *Fabbri L. Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del'400: Studio sulla famiglia Strozzi. Firenze, 1991. P. 28–29.*

<sup>8</sup> Об этом говорит отказ автора “Жизнеописаний” участвовать в двух заговорах, в которых были замешаны члены его семьи. Инициаторами первого заговора стали Бернардо Ручеллаи и мать братьев Строцци Сельваджа Джанфильяцци. Вопреки пожизненному гонфалоньеру справедливости Содерини, принявшему в судебной тяжбе о наследстве сторону сводного брата автора биографий Альфонсо ди Филиппо Строцци, Сельваджа и Бернардо задумали женить Филиппо ди Филиппо на Клариче, дочери Пьеро ди Лоренцо Медичи, хотя “против этой свадьбы выступали все республиканцы”. Брак был заключен в 1508 г. Второй заговор организовал брат Лоренцо – Филиппо ди Филиппо в 1534 г. против Медичи, утверждая, что герцог Алессандро Медичи – “деспотический суверен”. Это дало основание некоторым историкам провозгласить Филиппо Строцци республиканцем и окружить его, по выражению Л. Фаббри, “ренессансным патриотическим нимбом” (см., например: *Albertini R. Firenze dalla repubblica al principato: Storia e coscienza politica. Torino, 1970. P. 214–223*). Сам Фаббри не склонен приписывать Филиппо Строцци идеи республиканской свободы, будучи убежден в том, что в основе его выступления против Медичи лежали причины личного характера (*Fabbri L. Op. cit. P. 27–30*).

<sup>9</sup> *Fabbri L. Op. cit. P. 29–30.*

<sup>10</sup> *Zeffi F. Vita di Lorenzo di Filippo degli Strozzi // Strozzi L. Op. cit. P. III–VIII.*

<sup>11</sup> Образ “доброго купца” является основным мерилом порядочности у многих и очень разных купцов-писателей XIV–XV вв. Помимо уже упомянутых Донато Веллутти, Джованни Морелли, Грегорио Дати можно указать и более поздних авторов XV в., например: *Machiavelli B. Op. cit.; Luca da Panzano di Firidolfi. Ricordanze // Carnesecchi C. Un fiorentino del secolo XV e le sue ricordanze domestiche: Frammenti della cronaca di messer Luca di Totto da Panzano dei Firidolfi // ASI. 1889. Vol. 4; Landucci L. Diario fiorentino dal 1450 al 1516. Con annotazioni di I. Del Badia. Fiernze, 1883.*

<sup>12</sup> Даже в биографиях, посвященных знаменитому полководцу начала XV в. Филиппо Сколари, подчеркивали, что он был прекрасным знатоком бухгалтерии и мастерски умел составлять баланс (*La vita di messer Philipppo Scholar di autore anonimo // ASI. 1843. [Vol.] 4. P. 152*). Веспасиано да Бистиччи, посвящая свой жизнеописание государственному деятелю Флоренции, склонен был порицать их за поступки, не соответствующие идеалу “доброго купца”: видного дипломата и политика Пьеро де Пацци биограф укорял за расточительность и мотовство, напротив, очень одобрительно отзываясь о деловых качествах Козимо де Медичи (*Bistucci V. Commentarii della vita di messer Piero de Pazzi // Vite degli uomini illustri del secolo XV. P. 364–371; Idem. Commentarii della vita di messer Cosimo de Medici // Ibid.*).

<sup>13</sup> Лоренцо гордился своими предками, застроившими палаццо, церквями, капеллами площадь Строцци и прилегающие к ней улицы, своим отцом Филиппо ди Маттео и дядей Лоренцо, истратившими 2500 дукатов на строительство и благоустройство площади Строцци (*Strozzi L. Op. cit. P. 8–9, 89*). Интересно, что многие современники Лоренцо Строцци осуждали обычай строительства роскошных палаццо, способствовавший изъятию средств из активных видов торговли и предпринимательства и сокращению торговых оборотов (см.: *Landucci L. Op. cit.; Cecchi D. Riforma sancta et pretiosa // Mazzone U. “El buon governo”: Un progetto di riforma generale nella Firenze savonaroliana. Firenze, 1978*).

<sup>14</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 68*. В этой же связи Лоренцо отмечал жившего в XIII в. Дардано Строцци, который продал свой дом под снос Коммуне по очень низкой цене “ради чести и общего блага” (P. 8–9) и восхвалял представителей рода, которые в 1390 г. предоставили Коммуне на войну с Миланом 40 000 дукатов (P. 23), как и Палла ди Ноффри Строцци, давшего 100 000 дукатов на войну с Филиппо Мария Висконти.

<sup>15</sup> *Ibid. P. 64–65.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid. P. 68.*

<sup>18</sup> Выше шла речь о том, что качества “доброго купца”, успешно наживающего деньги, отмечались даже в биографиях видных политиков и великих полководцев. См. также: *Jacopo di Poggio Bracciolini. Op. cit.* Судя по дневникам Луки Ландуччи, Доменико Чекки, а также Паоло Веллутти, жившего в первой

половине XVI в., это понятие не утратило своей актуальности и положительного смысла (*Velluti P. Addizioni // Velluti D. Op. cit. P. 316–336*).

<sup>19</sup> *Zeffi F. Op. cit. P. VIII–XI*. Маскарад, на котором был представлен “Триумф Смерти”, описан в “Жизнеописании Пьеро ди Козимо Медичи” Джорджо Вазари с приложением рисунка “повозки Смерти”. *Франческо Чечи* – поэт и импровизатор, близкий к семейству Строцци, изгнанный из Флоренции как противник Савонаролы.

<sup>20</sup> *Macinghi Strozzi A. Op. cit. P. 8–9, 79, 88, 131–132*.

<sup>21</sup> Для Донато Веллутти термин “куртуазия” обозначает порочный и губительный для “доброго купца” образ жизни, характерный для феодальной знати. Он резко осуждает и показывает плачевный итог жизни родственников, отказавшихся от торговли и боггет и “впавших в проклятую куртуазию” (*Velluti D. Op. cit. P. 36, 96*); Джованни Морелли разделяет эту точку зрения (*Morelli G. Op. cit. P. 43a. P. 161*). Козимо Медичи вел подчеркнута “пополанский” образ жизни, не упуская случая показать, что он – “враг знатных людей” и “противник грандов” (см.: *Cavalcaniti G. Istorie fiorentine. Firenze, 1838. T. I. P. 545–549; Bisticci V. Vite di uomini illustri del secolo XV*).

<sup>22</sup> *Rubinstein N. Florentina Libertas // Rinascimento. Firenze, 1986. Vol. 26. P. 12–15*. См. также: *Hay D. Profilo storico del Rinascimento italiano. Bari, 1978. P. 116; Брагина Л.М. Итальянский гуманизм: Этические учения XIV–XV веков. М., 1977. С. 123*.

<sup>23</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 8*. Джованни Виллани в своей “Хронике” описывает события 1260 г. и графа Гвидо Новелло как гибеллина, который “был готов на все, лишь бы изгнать гвельфских сторонников из Тосканы”. При этом главный упор хронист делает на противоречия между гвельфами и гибеллинами, которые уже не актуальны для Лоренцо Строцци (*Виллани Д. Новая хроника, или история Флоренции / Пер. М.А. Юсима. М., 1997. С. 185–187, 209–210*).

<sup>24</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 6–7*.

<sup>25</sup> *Ibid. P. 9–10*. Виллани пишет о событиях 1301 г. и обвиняет Карла Валуа в том, что он обманул и предал народ Флоренции, пообещав уладить спор между белыми и черными гвельфами, объединить и умиротворить город, тогда как на самом деле даже не вмешался в гражданскую войну, допустив погромы (*Виллани Д. Указ. соч. С. 238–241*).

<sup>26</sup> *Velluti D. La cronica domestica... P. 206–208*. Веллутти называл герцога Афинского “синьором и истинным тираном Флоренции” (*Ibid. P. 294*). Лоренцо Строцци также славил своего предка Марко дель Россо Строцци, участвовавшего в свержении герцога Афинского. После свержения герцога Марко дель Россо, будучи членом “Коллегии 12 добрых людей”, входил в Балию, которая готовила демократические реформы, “поскольку любил свое отечество” (*Strozzi L. Op. cit. P. 10*). О Марко дель Россо упоминал и Джованни Виллани как об одном из глав заговора против герцога Афинского (*Виллани Д. Указ. соч. С. 415*).

<sup>27</sup> *Виллани Д. Указ. соч. С. 183–187*.

<sup>28</sup> См.: *Bisticci V. Vite di uomini illustri del secolo XV*. Перечисляя видных политических деятелей Флоренции, Бистиччи не упоминает об их гвельфской принадлежности.

<sup>29</sup> Этот процесс получил наиболее полное отражение в “Хронике” М. Стефани (*Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani / A cura di N. Rodolico // Rerum italicarum scriptores. Città di Castello, 1903–1913. T. 30*). Об ослаблении влияния гвельфской партии см.: *Bertelli S. Il potere oligarchico nello stato-città medievale. Firenze, 1978. P. 67–71*.

<sup>30</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 9*.

<sup>31</sup> *Ibid. P. 11–12*. Виллани гораздо более сурово, нежели Лоренцо Строцци, порицает Андреа дельи Строцци (1343), называя его “сумасбродным и безумным народным рыцарем”, “безумным вождем”, “мятежником, смутьяном и заговорщиком”, при этом хронист подчеркивает, что он был отщепенцем, действовавшим против воли своей семьи (*Виллани Д. Указ. соч. С. 420*). Никколо Макиавелли более определенно пишет о попытке узурпировать власть и установить диктатуру: “Андреа Строцци хотел отнять у народа его свободу” (*Макиавелли Н. История Флоренции / Пер. Н.Я. Рыковой. М., 1987. 2. XL. С. 100*).

<sup>32</sup> Помимо вышеупомянутой хроники Джованни Виллани можно сослаться на Маркьонне Стефани, который свидетельствует, насколько явно и открыто проявлялись единоличные претензии на власть во второй половине XIV в. См.: *Stefani M. Op. cit. Rubr. 775, 776, 781, 787*. В указанных рубриках Стефани показывает открытое стремление к диктаторской власти Симоне ди Ринкери Перуцци.

<sup>33</sup> *Monti A. Les chroniques Florentines de la premiere revolte populaire a la fin de la commune (1345–1434). Lille, 1983. P. 683*.

<sup>34</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 11*.

<sup>35</sup> Карло ди Строццо дельи Строцци подвергся осуждению в числе других капитанов партии гвельфов в “Хронике” М. Стефани. Если Стефани негодует по поводу политики, проводимой Томмазо Строцци, то он в не меньшей мере непримирим и по отношению к его антагонисту Карло как к вожде гвельфов, обвинив его в насилии и вымогательстве, в открытом стремлении к тирании (*Stefani M. Op. cit. Rubr. 775, 778, 779, 781*).

<sup>36</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 12–13.* Хронист М. Стефани склонен осуждать Карло Строцци за то, что он принадлежит к сословию грандов. В контексте ненависти к капитанам партии гранд приравнивается к мятежнику (*Stefani M. Op. cit. Rubr. 790, 792, 795*). Современник Лоренцо Строцци – Никколо Макиавелли также сурово судит капитанов и вождей гвельфской партии и Карло дельи Строцци в их числе: “Их поведение возмущало многих... их безобразия были гибельны для государства” (*Макиавелли Н. История Флоренции. 3. III. С. 106*).

<sup>37</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 13.*

<sup>38</sup> *Ibid. P. 14.* Современники событий выступления чомпи, как правило, дают противоречивые оценки Томмазо Строцци. У Стефани он вначале выглядит защитником коммунальной свободы, отстаивающим восстановление “Установлений справедливости” в полном объеме (*Stefani M. Op. cit. Rubr. 795*). Макиавелли сначала говорит о нем: “вождь мелких пополанов”, «защитник “Установлений справедливости”». Потом он, как и Маркьонне Стефани, меняет точку зрения: “Томмазо Строцци и Бенедетто Альберти движимы были своим личным честолюбием и стремлением оказаться у Дворце единственными хозяевами”, однако он делает при этом существенную оговорку, свидетельствующую о непризнании Лоренцо Строцци: “...а может быть, думали, что поступают так для общего блага” (*Макиавелли Н. Указ. соч. 3. XV. С. 124*). Затем его тон становится суровее в высказываниях “об их дерзости и стремлении к единоличной власти” (Там же. 3. XLI. С. 130).

<sup>39</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 14.* Стефани не отрицает того, что Филиппо Строцци был арестован как участник готовящегося заговора против республики, однако заявляет, что выдвинутое против него обвинение осталось недоказанным, поэтому Капитан не мог вынести приговор и склонялся к тому, чтобы освободить мессера Филиппо. Но Томмазо Строцци употребил немалые усилия, чтобы Филиппо был казнен в числе других заговорщиков.

<sup>40</sup> *Stefani M. Op. cit. Rubr. 795.*

<sup>41</sup> В описании Веспасиано да Бистиччи при всем его почитании Козимо де Медичи Старшего, у которого он много лет служил секретарем, после 1434 г. чувствуется скрытое осуждение героя за несправедливые репрессии против граждан Коммуны, тогда как фигура Палла ди Ноффри Строцци становится преисполненной благородной жертвенности и безупречности (*Bisticci V. Vite di uomini illustri del secolo XV. P. 279–281, 283–286*).

<sup>42</sup> Помимо уже приводимой выше биографии мессера Палла ди Ноффри Строцци, написанной Веспасиано да Бистиччи, хвалу этому гражданину как образцу миролюбия и преданности идее гражданского единства воздал хронист доминиканского монастыря Джованни Кароли во второй половине XV в. (см.: *Camporeale S. Giovanni Caroli: Dal “Liber dierum” alle “Vite fratrum” // Politica e vita religiosa a Firenze tra’ 300 e 500. Pistoia, 1985. P. 212*).

<sup>43</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 25.*

<sup>44</sup> *Bisticci V. Vite di uomini del secolo XV. P. 279–281.* Бистиччи указывает на прозорливость и мудрость мессера Палла, созидательное значение его позиции для республики: он противостоял “гневливым горожанам”, обладающим “разрушительной волей”.

<sup>45</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 28–32.*

<sup>46</sup> *Ibid. P. 31–32.*

<sup>47</sup> *Ibid. P. 33.*

<sup>48</sup> *Bisticci V. Vite di uomini del secolo XV. P. 279.*

<sup>49</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 33.*

<sup>50</sup> *Ibid. P. 33–34.*

<sup>51</sup> *Ibid. P. 34.*

<sup>52</sup> *Макиавелли Н. Указ. соч. 4. XXXI. С. 177–179.* Образ Палла Строцци у Макиавелли трактуется неоднозначно. Он воздает должное мессеру Палла: “Человек мирный, полный кротости и доброжелательства, более способный к занятиям словесностью, чем к руководству партией или сопротивлению в общественных распрях” (Там же. 4. XXX. С. 177). Несмотря на положительную характеристику, в ней звучит пренебрежительная нота: не очень способен к государственным делам, тем более если учесть, что речь идет о хрестоматийной фигуре, сложившемся образце гражданских добродетелей.

<sup>53</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 36–37.*

<sup>54</sup> *Bisticci V. Vite di uomini del secolo XV. P. 279–281; Camporeale S. Op. cit. P. 212.*

<sup>55</sup> *Strozzi L. Op. cit. P. 38–39.* Бистиччи подтверждает это, указывая на то, что Козимо любил иносказания и притчи, позволяющие ему мастерски скрывать свои подлинные мысли (*Bisticci V. Vite di uomini del secolo XV*).

<sup>56</sup> *Ibid.* Когда кто-то из окружения Козимо непочтительно отозвался о Палла ди Ноффри, Козимо возразил: “Не говорите так, потому что мы выслали его не столько по какой-либо вине, сколько потому, что мы очень боялись его” (*Ibid. P. 42*).

<sup>57</sup> *Ibid. P. 39–40.*

<sup>58</sup> Ibid. P. 41.

<sup>59</sup> Это подтверждается и в биографии Маттео ди Симоне Строцци, составленной Веспасиано да Бистиччи (*Bisticci V. Vite di uomini del secolo XV*. P. 290).

<sup>60</sup> *Strozzi L.* Op. cit. P. 62.

<sup>61</sup> Ibid. P. 49.

<sup>62</sup> Ibid. P. 53–56.

<sup>63</sup> Ibid. P. 79–80. Лоренцо достаточно подробно описывает новую республику: “В 1529 г. имел наш город народное правление с одним гонфалоньером от старших цехов, который правил в компании с 8 синьорами (6 от старших цехов, 2 от младших). Дела же о мире, о войне, о налогах, о снабжении, о посылках, о магистратах внутри и вне города решались на Большом Совете, в котором участвовали 3000 горожан. Все Медичи были высланы на 27 лет. Папа Клемент VII желал вернуть власть Медичи и для этого объединился с императором Карлом V, чтобы уничтожить наш город”.

<sup>64</sup> Ibid. P. 80–84.

<sup>65</sup> Многие купцы-писатели XIV–XV вв. крайне отрицательно относились к военной карьере своих детей или других родственников. У Донато Веллутти военное поприще несовместимо с благопристойным образом жизни; он любит подчеркивать скорый и позорный конец избравших этот путь членов рода, например: “Липаччо Веллутти, служивший тирану Лукки, умер позорной смертью, сотворив много зла; он был убит солдатами не в битве, а в пьяной потасовке” (*Velluti D.* Op. cit. P. 81–82). Такой же оценки придерживался и Джованни Морелли (*Morelli G.* Op. cit. P. 137–138).

<sup>66</sup> *Zeffi F.* Op. cit. P. XIV–XVIII.

<sup>67</sup> Ibid. P. XVIII.

<sup>68</sup> Ibid. P. XVI–XVII.

<sup>69</sup> Ibid. P. XIX–XXI.

<sup>70</sup> Ibid. P. XXII.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid. P. XV.

<sup>73</sup> Ibid. P. XVI–XVII.

<sup>74</sup> *Strozzi L.* Op. cit. P. 70.

<sup>75</sup> *Ottokar N.* Comune di Firenze alla fine del Dugento. Torino, 1962. P. 8–14.

<sup>76</sup> *Baron H.* The crisis of the early Italian Renaissance: Civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny. Princeton, 1966.

<sup>77</sup> *Guidi G.* Il governo della città-Repubblica di Firenze. Firenze, 1981. P. 32–37.

<sup>78</sup> *Rubinstein N.* Op. cit. P. 12–15, 17.

<sup>79</sup> *Conti E.* La “Florentina Libertas” nelle “Consulte” del 1401 // Le “Consulte” e “Pratiche” della repubblica fiorentina nel Quattrocento. Pisa, 1981. P. LVI–LVII.

<sup>80</sup> *Becker M.* The Florentine territorial state and civic humanism // Florentine studies: Politics and society in Renaissance Florence. L., 1968. P. 110–137.

# ЗНАЧЕНИЕ БУКВЫ “S” В “КНИГЕ О ПРИДВОРНОМ” КАСТИЛЬОНЕ

*У. Коннелл*

В исследованиях “Книги о придворном” Кастильоне<sup>1</sup> можно выделить четыре подхода. Многие ученые под влиянием идей Н. Элиаса и М. Фуко трактуют это сочинение в качестве учебника этикета, руководства по должному поведению, отвечающего запросам человека Европы раннего нового времени, который искал новые правила и способы воспитания. Других исследователей интересует философское содержание “Придворного”; в нем усматривают попытку примирить платонизм и аристотелизм Возрождения средствами диалога, подражающего форме Платоновых диалогов. В третьем случае в “Придворном” подчеркивают ностальгию по прошлому, художественный образ утраченного исторического момента. В последние годы обретает все больше сторонников установка на прочтение “Придворного” как книги, лишенной единой авторской идеи, написанной исключительно для удовольствия, в форме игры и ради самой игры. И в тексте произведения, и в исторической обстановке, в которой оно создавалось, можно найти много свидетельств в пользу каждой из этих четырех установок, и в ряде научных изысканий последних десятилетий указанные подходы изящным и убедительным образом сочетались. Я же склонен рассматривать это сочинение как философский диалог, созданный по образцу диалогов Платона и Ксенофонта. Как и Платон, Кастильоне относил поведение и воспитание к сфере ведения философии. Свой труд художника Кастильоне воспринимал серьезно, и в роли художника он держал себя не пассивно, как фотограф, но активно и творчески. Более того, он рассматривал себя не просто как описывающего игры, которые в конечном счете бессмысленны, но скорее как создателя и автора игр, тесно связанных с действием и содержанием диалогов.

В данной работе речь пойдет об одной из игр, которые были предложены в первую ночь состоявшихся при Урбинском дворе бесед, — об игре, известной исследователям в качестве одной из “неразрешимых” загадок этого произведения, которая, однако, если должным образом учесть ее контекст, обнаруживает в Кастильоне мастера интеллектуальной игры.

Игра с буквой “S” была предложена обществу в первый вечер Бернардо Аккольти, известным также как “Унико Аретино”<sup>2</sup>. По условиям этой игры, участники должны были истолковать значение таинственного украшения в форме буквы “S” на челе Герцогини Елизаветы Гонзага. Однако никто из участников диалогов, включая Аккольти, так и не дал объяснение буквы “S” у Герцогини. Сам Аккольти написал сонет об этой букве, на который есть ссылки в диалогах и который сохранился в автографе. В сонете обыгрываются слова, начинающиеся с буквы “S”, но в нем нет никакого ключа к разгадке того, что означает украшение Герцогини<sup>3</sup>. Таким образом, в исследовательской литературе игровая речь Аккольти о букве “S” трактовалась как задуманная самим автором неразрешимая загадка, а п о р и я.

Комментаторы уже обращали внимание на небольшое украшение в форме скорпиона, висящее на тонком головном обруче над челом Герцогини, изображенной на известном портрете работы, возможно, Рафаэля в Галерее Уффици<sup>4</sup>; они также предположили, что это “S” было аллюзией на начальную букву слова *scorpione*<sup>5</sup> или что буква “S” в диалогах Кастильоне и была тем самым скорпионом, который мы видим на портрете из Уффици<sup>6</sup>. Однако само значение этого скорпиона на портрете остается загадкой, хотя были проведены исследования с привлечением средневековых bestiaries, пытавшихся ее решить. Следует исключить одно из возможных решений – будто здесь намек на день рождения Герцогини, ибо, согласно Витторио Чану, она родилась 9 февраля 1471 г., а эта дата не находится под зодиакальным знаком Скорпиона<sup>7</sup>.

Здесь я не претендую на решение того, что означает скорпион на портрете в Уффици, хотя вполне возможно, что ученые найдут для него убедительное объяснение. Но портрет в Уффици дает нам ключ к разгадке тайны буквы “S” в “Придворном”, ибо он свидетельствует о том, что Герцогиня действительно носила подобные украшения на челе, как это описано в диалогах. Другое подтверждение – ее профильный портрет на лицевой стороне медали, приписываемой Адриано Фиорентино, в Музее Ашмолеан (Ashmolean Museum) в Оксфорде. Хотя медаль, к сожалению, не демонстрирует самого украшения, на ней все же видно, что Герцогиня была известной любительницей подобного рода головных уборов<sup>8</sup>.

Чтобы решить загадку буквы “S”, нам необходимо установить, какую роль приписывает себе в диалогах сам Кастильоне, и сравнить ее с известными нам фактами. Важно отметить, что отсутствие автора при дворе 5–8 марта 1507 г. – литературный прием (построен, возможно, по примеру Цицеронова “Оратор”<sup>9</sup>). В диалогах дважды (книги I и IV) упоминается о дипломатической миссии автора в Англии в это время. Действительно, Кастильоне был направлен послом в Англию, чтобы заменить герцога Гвидобальдо на церемонии его посвящения в рыцари Ордена Подвязки<sup>10</sup>. Однако документы того времени свидетельствуют, что Кастильоне вернулся в Урбино из Англии 28 февраля этого же года<sup>11</sup>, за несколько дней до описанной в диалоге сцены. Кастильоне, несомненно, осознавал эту хронологическую неувязку, и это его как писателя явно забавляло, ибо он, “отсутствуя”, сумел в мельчайших деталях описать появление в это время в Урбино папы и других важных лиц.

Разгадка буквы “S” связана с миссией Кастильоне в Англии; эта буква является искусным намеком на то, что автор вернулся в Урбино. Как ни странно, ни в одном из современных комментариев к тексту не указывается мимоходом высказанная Сесилом Клафом более трех десятилетий тому назад в его обстоятельном исследовании об отношениях Англии с Урбинским двором догадка о том, что S-образное украшение на челе Герцогини могло быть даром, преподнесенным ей Кастильоне по возвращении из Англии<sup>12</sup>. По описи имущества Кастильоне 1529 г. и из других источников известно, что в числе принадлежавших ему ценностей была золотая цепь с S-образными звеньями, дарованная ему английским королем Генрихом VII<sup>13</sup>. Такая цепь изображена на портрете Томаса Мора кисти Ганса Гольбейна Младшего<sup>14</sup>. Цепь Кастильоне представлена на подарочном экземпляре написанной им биографии герцога Гвидобальдо (находится в Филадельфии)<sup>15</sup>;

кроме того, ее изображение включено в герб Кастильоне на его надгробном памятнике, спроектированном Джулио Романо, в алтаре церкви Санта Мария делле Грацие в Куртатоне<sup>16</sup>. В момент финансовых затруднений в 1514 г. он заложил ее, но вскоре выкупил<sup>17</sup>. Несколькими годами позже он вновь заложил несколько звеньев этой цепи, как явствует из его письма к матери от 5 марта 1520 г.<sup>18</sup>, в нем он просит ее выкупить “звенья той цепи, которые пришлось заложить”. С. Клаф предположил, что Кастильоне подарил Герцогине одно звено из своей цепи. Посол, возможно, хотел сделать Герцогине (которая была его родственницей и близким другом<sup>19</sup>) подарок, символизировавший, как и Орден Подвязки, который носил ее супруг, связи между Англией и Урбино.

Что же означала буква “S” в историческом смысле? Согласно английским источникам, такие цепи – а впервые подобная цепь появляется в надгробном памятнике 1371 г. – не были атрибутом какой-либо должности, а жаловались доверенным лицам короля<sup>20</sup>. Возможно, буква “S” первоначально была связана с девизом дома Ланкастеров “*Soveigneur vous de moi*” (“Помните обо мне”) или короче “*Soveigneur*” (“Помните”)<sup>21</sup>; но в начале XV в. ее понимали уже как знак верности (*Soverain*)<sup>22</sup>. В середине XVI в. ученые эрудиты утверждали, что буква “S” имеет отношение к Святому Симплицию – мученику III в., утопленному в Тибре с камнем на цепи, обмотанной вокруг шеи<sup>23</sup>. Предполагались варианты “*signum*”, “*seneshal*”, а также святые мученики Криспин и Криспиан из Суассона (полагали, что последний обеспечил победу англичан при Азенкуре) или графиня Солсбери<sup>24</sup>. Вполне вероятно, что, поднимая вопрос о значении буквы “S”, Кастильоне обыгрывал тот факт, что сами англичане забыли исходное значение этого знака. Предложенной Аккольти игрой Кастильоне подтрунивал над невежеством англичан, делая тему, ранее им обсуждавшуюся при английском дворе, предметом придворной игры в Урбино.

В контексте диалогов буква “S” имеет, однако, и более специальное значение. Она является искусным указанием на то, что автор совершенно сознательно обнаруживает фиктивность своего отсутствия. Он уже должен был вернуться из Англии, иначе бы не сделал этого подарка Герцогине. Но поскольку значение буквы “S” так и остается загадкой для участников диалогов, то не нарушается внутренняя логика и вымысла, и всех диалогов. Игра с буквой “S” свидетельствует о Кастильоне как об авторе, способном наделить сложным биографическим подтекстом самые мельчайшие детали сочинения.

Возможно, разрешенная таким образом проблема буквы “S” в “Книге о придворном” Кастильоне подскажет, как подойти к другим классическим “загадкам” Ренессанса. Чем разводить руками или в духе постмодернизма заявлять, что такие авторы, как Кастильоне, совершенно “безнадежны” для их понимания, нужно просто продолжить нелегкий труд расшифровки связей между ренессансными текстами и их историческим контекстом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Полную библиографию трудов о “Придворном” Кастильоне можно найти в изданиях этого трактата, выполненных Вальтером Барберисом (*Il libro del Cortegiano* / A cura di W. Barberis. Torino, 1998), Бруно Майером (*Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori* / A cura di B. Maier. Torino, 1981) и Этторе Бонора (*Il libro del Cortegiano* / A cura di E. Bonora. Milano, 1976). Ссылки даются на издание “Придвор-

ного" Барбериса 1998 г. (далее в сносках – Cortegiano), хотя в ходе работы во внимание принимались все указанные публикации, а также публикация Витторио Чана (*Il libro del Cortegiano* / A cura di V. Ciar Firenze, 1947). Настоящая статья воспроизводит материал, в более полном виде представленный в работе: *Connell W.J.* Un rito iniziatico nel "Libro del Cortegiano" di Baldassar Castiglione // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa / Classe di Lettere e Filosofia*. Ser. 4. (1999 [2001]). Vol. 4, N 2. P. 255–279.

<sup>2</sup> Cortegiano. 1. 9. P. 31–32.

<sup>3</sup> См. комментарии Барбериса: Cortegiano. 1. 9. P. 32, n. 16.

<sup>4</sup> См.: *Luzio A., Renier R.* Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche. Torino; Roma, 1893. P. 259–263. После реставрации картины в 1975 г. Конрад Оберхубер (*Oberhuber K.* Raffaello: L'opera pittorica. Milano, 1999. P. 43) решительно высказался в пользу авторства Рафаэля, хотя другие исследователи (*Meyer zur Capellen J.* Raphael: A Critical Catalogue of His Paintings. Landshut, 2001. Vol. 1: The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500–1508. P. 313–314; *Ferino Pagden S.* Zancan M.A. Raffaello: Catalogo completo. Firenze, 1989) его атрибуцию не приняли.

<sup>5</sup> *Luzio A., Renier R.* Op. cit. P. 260, n. 1.

<sup>6</sup> Майер замечает в комментариях (Cortegiano. 1981. P. 97, n. 8): «По нашему мнению, выражении "буква S" есть не что иное, как остроумный прием или, если угодно, своего рода аббревиатура, для обозначения, конечно же, украшения Елизаветы в форме скорпиона». Значение украшения в форме скорпиона на портрете Герцогини остается загадкой.

<sup>7</sup> Согласно Чану, см. его издание "Придворного" (Cortegiano. 1947. P. 518).

<sup>8</sup> Полное рассмотрение медали см. в кн.: *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*. La collezione della Banca Agricola Mantovana. Milano, 1996. Vol. 2. P. 173–176. О ее реверсе см.: *Settis S.* Dana verso il 1495 // *I Tatti Studies*. 1985. Vol. 1. P. 207–237.

<sup>9</sup> Чан (Cortegiano. 1947. P. 14) справедливо указывает на Цицеронова "Оратора" (3.4.16) как на верный античный источник этой фикции.

<sup>10</sup> *Fletcher D.* Why Castiglione went to England // *Bulletin of the Society for Renaissance studies*. 1981. Vol. 5. P. 7–13; *Clough C.H.* Sir Gilbert Talbot, K.G., and Raphael's Washington "St. George" // *Report of the Society of the Friends of St. George's and the descendants of the knights of the Garter*. 1984–1985. Vol. 6, N. 6. P. 242–246.

<sup>11</sup> Картрайт документально доказывает дату возвращения посольства в Урбино – 28 февраля 1507 г. (*Cartwright J.* Count Baldassare Castiglione, the Perfect Courtier: His Life and Letters. 1478–1529. L., 1908. Vol. 1. P. 190). Комментарии Чана (Cortegiano. 1947. P. 14), Майера (Cortegiano. 1981. P. 83, n. 10) и Барбериса (Cortegiano. 1998. P. 17, n. 20) упускают это из вида и датируют возвращение Кастильоне мартом 1507 г.

<sup>12</sup> С. Клаф пишет: «Вполне вероятно, что Кастильоне одно из S-образных звеньев своей цепи преподнес в дар Герцогине, которой он очень восхищался. Как видно, она носила это звено в качестве украшения на своем челе и, судя по "Придворному" Кастильоне, вечернее времяпрепровождение урбинских придворных было посвящено дискуссиям о его значении» (*Clough C.H.* The relations between the English and Urbino Courts. 1474–1508 // *Studies in the Renaissance*. 1967. Vol. 14. P. 217).

<sup>13</sup> См.: *Rebecchini G.* The Book Collection and Other Possessions of Baldassare Castiglione // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1998. Vol. 61. P. 22.

<sup>14</sup> См.: *The Frick Collection: An Illustrated Catalogue*. I. Paintings. N.Y., 1968. P. 228–232.

<sup>15</sup> *Michellini Tocci L.* Il manoscritto di dedica della "Epistola de vita et gestis Guidobaldi Urbini ducis a Henricum Angliae regem" di Baldassare Castiglione // *Italia medievale e umanistica*. 1962. Vol. 5. P. 281–283; *Clough C.H.* Baldassare Castiglione's "Ad Henricum Angliae regem epistola de vita et gestis Guidobaldi Urbini ducis" // *Studi urbinati*. 1973. Vol. 47. P. 232.

<sup>16</sup> Фотографическое воспроизведение см.: *Fletcher D.* The Lancastrian Collar of Esses: Its Origins and Transformations down the Centuries // *The Age of Richard II* / Ed. By J.L. Gillespie. N.Y., 1997. О Кастильоне Джулио Романо см.: *Shearman J.* Giulio Romano and Baldassare Castiglione: Atti del convegno internazionale Mantova, 1989. P. 293–301.

<sup>17</sup> См.: *Cian V.* Nel mondo di Baldassare Castiglione: Documenti illustrati // *Archivio storico lombardo*. 1947. Vol. 7. P. 68–69.

<sup>18</sup> *Castiglione B.* Le lettere. 1 / A cura di G. La Rocca. Milano, 1978. P. 737. Письмо цитируется также в работе: *Rebecchini G.* Op. cit. P. 22.

<sup>19</sup> Отношения Кастильоне и Герцогини описаны Чаном: *Cian V.* Un trionfo illustre dell'amor platonico in pieno Rinascimento // *Convivium*. 1952. P. 52–61.

<sup>20</sup> См.: *Fletcher D.* Op. cit.; *Ormerod A.H.* The SS Collar // *The Catholic Lawyer*. 1956. Vol. 2. P. 123–130.

<sup>21</sup> *Fletcher D.* Op. cit. P. 192–194; *Ormerod A.H.* Op. cit. P. 127.

<sup>22</sup> *Fletcher D.* Op. cit. P. 194. 199; *Ormerod A.H.* Op. cit. P. 197.

<sup>23</sup> *Fletcher D.* Op. cit. P. 199; *Ormerod A.H.* Op. cit. P. 126–127.

<sup>24</sup> *Ormerod A.H.* Op. cit. P. 126–127.

Пер. с англ. О.Ф. Кудрявцева, О.А. Уварова



# LILIO GREGORIO GIRALDI'S "DE DEIS GENTIUM HISTORIA"\*

K.A.E. Enenkel

In Renaissance mythography! Giglio Gregorio Giraldi's *De deis gentium historia*,<sup>2</sup> deserves the highest interest. It is the most learned and most complete Renaissance mythography, being in many respects very much ahead of its time, and it was written earlier and independently from the two other frequently quoted mythographies by Vicenzio Cartari and Natale Conti,<sup>3</sup> which very much profited from it. Giraldi is one of the most remarkable humanist scholars of the 16th century. He left an impressive Neolatin oeuvre, except the *Mythology* the most advanced and complete literary history of antiquity, a most interesting contemporary literary history,<sup>4</sup> and a series of monographs on the cultural history of antiquity, dealing e.g. with ancient burial rites, seafare of antiquity, the Roman feast calendar and chronology.<sup>5</sup> He was admired by his contemporaries, like Alciato and Celio Calcagnini, and by a whole generation of later humanists, like J.J. Scaliger, Robortelli, Montaigne, Casaubonus, Daniel Heinsius and Salmasius. By contrast, modern scholarship has almost neglected Giraldi. From the 1920s on, as far as I can see, not a single study on any of Giraldi's numerous Latin works nor a critical edition appeared.<sup>6</sup> Also, so far, only little is known of Giraldi's biography. Until the relevant volume of the *DBI* series will appear, the best we have is Barotti's entry in his *Memorie storiche di letterati Ferraresi* of 1792 (!) summarized by Wotke.<sup>7</sup>

The first modern scholar to draw attention to *De deis gentium historia* was Jean Seznec in his *The Survival of the Pagan Gods*.<sup>8</sup> Seznec's treatment, however, is far from giving a representative and satisfactory description of Giraldi's work. Surprisingly, Seznec deals with the mythographies by Giraldi, Conti and Cartari as a homogenous corpus: "There is no need, we feel, for separate analyses to be made of the *History of the Gods* (=Giraldi), the *Mythology* (=Conti) and the *Images* (=Cartari), since the resemblances between the three works greatly outweigh the differences".<sup>9</sup> This misjudgement, moreover, is connected with a distorted and unsatisfactory picture of Giraldi's work. Seznec criticized Giraldi, together with Conti and Cartari, severely: his presentation is unmethodical, he lacks critical sense, uses abstruse and reliable sources without any distinction, and mixes the classical mythology in an illegitimate way with all kinds of eastern and exotic deities to an unidentifiable mess. Furthermore, Seznec has accused Giraldi of a lack of originality and of philological accuracy.

Seznec's judgement, I am afraid, does not correspond with Giraldi's work. Also, it is inadequate to treat the three 16th century mythographers as a homogenous corpus: *in fact, they are very much different, what concerns their aims, methods and partly also their audience*. Thus separate analysis is certainly not superfluous, but badly needed.

In this paper, I will give an analysis of Giraldi's mythographical aims and methods in his *De deis gentium historia*, and shed a light on their development, and the Ferrarese's manner of working. The last two aspects are important as well, since the *De deis gentium*

---

\* Публикуется в авторской редакции.

*historia*, although it appeared only in 1548, was not composed shortly before that date, but has a fascinating history of its genesis.

Before engaging in these questions, it is necessary to give a short outline of the author's life. Giralaldi was born in 1479 in Ferrara (not in 1478, as one can find in Wotke's introduction<sup>10</sup>), as the scion of the noble family of the Giralaldi's. He received his school and university education (artes and law) in the same town, where he also became acquainted with humanism, among others under the guidance of Battista Guarino, his professor in the artes. After some years Giralaldi left Ferrara university and travelled to Naples, possibly in order to continue his studies. In this town he was introduced into Pontano's Academy and became acquainted with the famous Sannazaro. It is difficult at the moment, however, to get a clear and detailed picture of these years. In 1507, however, Giralaldi is in Milan, as appears from the letter of dedication to the *Syntagma de Musis* (and other documents), and, shortly afterwards, in 1508, we find him at the court of Leonello Pio, count of Carpi, where he had a function as the teacher of Giovanni Tommaso Pico, the son of the exiled count of Mirandola, Gianfrancesco Pico. Possibly when Gianfrancesco Pico left for Rome, Giralaldi changed for Modena where he became teacher of the young nobleman Ercole Rangoni. In 1514 he accompanied Rangoni to Rome, still as the educator of the promising young man. When Rangoni was created Cardinal in 1517, Giralaldi's position gained impact and was transferred possibly into a secretaryship.<sup>11</sup> During his Roman period (1514–1527) he became protonotarius apostolicus under Leo X,<sup>12</sup> and seemed to have started a very promising ecclesiastical career. Giralaldi, however, did not come much further than protonotarius. Moreover, the sacco di Roma and the death of his Roman patron Rangoni in 1527, made an abrupt end to his employment at the papal court. After a painful odyssey he arrived at Mirandola where he was cordially received by the count Gianfrancesco, who in these years was in possession of his county. When Gianfrancesco was murdered by his nephew in 1533, Giralaldi lost his means of living once more and, "shipwrecked" as he was, returned (with the help of his Ferrarese humanist friend and admirer Celio Calcagnini), to Ferrara, where he stayed the rest of his life (1534–1552), supported by several patrons, among which the ducal family d'Este held a prominent place.

One can register almost immediately that *De deis gentium historia* is an extremely elaborate and learned work: the voluminous text (in the first edition of 1548 764 folio-pages,<sup>13</sup> augmented in the second edition by 31 folio-pages of additions and extensions<sup>14</sup>) excels by a huge number of quotations, approximately 11.000 in total. In order to compose his mythography, Giralaldi excerpted almost the whole corpus of classical literature, both of Latin and Greek, according to the list given in the first edition, 473 (!) authors in total.

The conditions under which Giralaldi composed the work, between 1535 and 1548 in Ferrara, were not very favourable for such an enterprise, to say the least. Whereas it was a necessary precondition of such a work to consult a great number of volumes and to make excerpts, Giralaldi was unable by then to take volumes from the shelves, to move and even to write, as he was heavily suffering from gout. From a certain moment on, he could not even leave his bed. This means that he was fairly unable to make excerpts in the period when he composed *De deis gentium historia*, from 1535 on. The Ferrarese humanist,

in a way, resembles Beethoven, who after he became deaf in his later years did not cease to compose music. Giraldis developed a very strong will power. He was determined to compose and to edit his works. It was, among of other reasons, his way to battle his illness.

One wonders how Giraldis succeeded in composing the *De deis gentium historia* under such circumstances. Firstly, it is clear that he needed a person who would write in his place and who bring him the volumes. He did have an amanuensis at his disposal. We even know his name, since Giraldis demonstrated his gratefulness towards him by dedicating the 14th book of the *De deis gentium historia* to him: it was Nuncio Tradotio who wrote down the *De deis gentium historia*. But Tradotio's help inevitably had certain limitations: he was apparently not always at Giraldis's disposal; also, it is of course extremely difficult and uneconomical to prepare excerpts with the help of an amanuensis. An additional problem might have been that Giraldis lost, as he complains, his library in the sacco di Roma.<sup>15</sup>

Giraldis, from 1534 to 1552, indeed did not predominantly engage in making substantial excerpts. Rather, he profited from a huge number of excerpt books he made in the earlier stages of his career. He calls them *opistographi libelli*, a rare term in the world of the book in the Renaissance indeed, going back to the situation of the antique papyrus roll.<sup>16</sup> Transferred to the world of the book of the 16th century an *opistographus libellus* means something like "handwritten book for private use with annotations, first drafts and excerpts." In 1537–1552 he used these excerpt books to produce a respectable number of publications. In the dedicatory letter to his *Herculis vita* (1539) Giraldis reports about his intensive excerpting activity of "his youth": "When I was young [...], I was dedicated to a vast and various reading of all kinds of writers, and I made at the same time excerpts and collected what I considered worthwhile and remarkable. Thus, in those days I collected more than composed many *opistographi libelli* by compiling and imitating now the one, now the other author".<sup>17</sup>

What Giraldis describes in the preface to the *Herculis vita*, at first sight, seems nothing more than the widely spread habit of students of making a collection of useful quotations (*zibaldone*). There are, however, remarkable differences: Giraldis excerpted much more authors than usual (cf. his list of 473!), more methodically, and with a different aim. He did not collect quotations as embellishments for rhetorical purposes, as was usually the case, but in order to get a better understanding of the literature and culture of antiquity. Mythology was one of his main focuses when excerpting classical writers. Others were: burial rites, feasts and feast calendars, chronology of antiquity, seafare, and biographical details of Greek and Roman writers. Also, Giraldis's "youth" (to which the composition of a *zibaldone* was normally confined) lasted considerably longer than the youth of an average student: in fact he continued making excerpts during his whole life until unbearable gout prevented him (thus approximately until his 46th year). The result was, by consequence, not a single *zibaldone*, but a huge number of excerpt books, the fruit of his scholarly life.<sup>18</sup>

The composition and editing work of the *De deis gentium historia* was not easy (like a superficial revision of an already existing text), but difficult and laborious. Since Giraldis normally had made his excerpts per author, there was no thematical collection nor a first draft. So he still had to put together an enormous amount of scattered mosaic stones, taken not from one *opistographus libellus*, but from many. For each god, he had

to screen virtually all of his *opistographi libelli*. Fortunately he was equipped with an excellent memory. But it must have been a huge labour not only for him, handicapped as he was, but for the amanuensis too, to whom he dictated this enormous amount of scattered evidence. I would not exclude that two versions were necessary to achieve the final result, taking into account the size of the enterprise and Giraldi's perfectionist mind who was always inclined to add something and to revise his text. From an analysis I made of the changes between the first and the second editions of Giraldi's earliest mythographical work, the *Syntagma de Musis* one can deduce what it meant to him to revise and to edit a text.<sup>19</sup>

One may deduce from this way of working and from this genesis of the work, that the *De deis gentium historia* is not likely a careless, unmethodical and, from a philological point of view, uncritical compilation, as Seznec has made us believe. It is the fruit of a lifelong scholarly pursuit and of an excerpting activity of decennia, done by a fanatic and extremely precise philologist. The main goal of Giraldi's making excerpts was to get a better and more authentic understanding of antiquity and to transmit this new knowledge to others. This may be considered the masterplan of his scholarly activity, already initiated in his youth and occupying him during the rest of his life.

It is misleading when Seznec states that Giraldi principally did the same as medieval encyclopedists. Giraldi had, differently from them, a genuine and deep interest in antiquity as such and wanted in the first place to understand its culture and literature in a better way. Moreover, also differently from the medieval Latin encyclopedists, he was genuinely interested in the general phenomenon of cultural alterity (rites and habits of other cultures). In both interests, antiquity and cultural alterity, he was not withheld in the slightest sense by his Christian belief. Among the first works he finished (April 1533) and published (1539) is a treatise about the burial cults of various cultures, *De sepulchris ac vario sepeliendi ritu*.<sup>20</sup> In this work, Giraldi describes the burial rites of not only the Greeks and Romans, but also of various peoples as Egyptians, Assyrians, Indians, Persians and Celts. It becomes evident that Giraldi considered mythology one of the telling features of a culture (as he did with burial rites), and thus very much worthy of study. Thus, the study of mythology is part of Giraldi's masterplan, to achieve a more authentic understanding of other cultures, and especially of the Greek and Roman culture.

Seznec severely criticized the fact that Giraldi (as other 16th century mythographers) included eastern and "exotic" deities. He interpreted this as a lack of criticism, method and judgement. Seznec accused Giraldi (as the other two mythologists) that they made a mess of Greek and Roman mythology. According to me, these accusations are based on a wrong understanding of Giraldi's aims. In the letter of dedication to the *De deis gentium historia* to Ercole II d'Este, Giraldi clearly unfolds his aim: not only to deal with Greek and Roman religion, but "with the religious beliefs of nearly all people (or: cultures)" (except Christianity): *quo opere sum omnes omnium pene gentium de Deis supersticiosas religiones complexus*. If an author aims at describing the religions of various peoples, what sense does it make to accuse him of "including eastern and exotic deities"?

Of course, this universal scope had its limitations. Giraldi was no modern anthropologist, and had no field studies and as good as no oral sources from other contemporary cultures at his disposal. In the first place, he was a philologist and a fervent admirer of Greek and Roman antiquity. His sources, in fact, were limited to the Greek and Latin

literary tradition. Thus “all peoples” or “all cultures”, in fact means: “all peoples (cultures) of antiquity, insofar described or mentioned in Greek and Latin literature”. If one keeps this in mind, one also understands better why Giralaldi tried to achieve his universalistic goal by choosing a structure that entirely corresponds to Greek and Roman mythology. The *De deis gentium historia* is subdivided into seventeen books or *Syntagmata*: book one comprises the theoretical aspects of religion and mythology in various cultures, books (*Syntagmata*) II–XVI treat the various Greek and Roman gods separately.

It is clear that Giralaldi aimed at describing the gods of the various peoples/cultures; in doing so, however, he presented them in a syncretistic way, always departing from Greek and Roman religion. This method did not follow from a lack of critical mindedness, but it was, if one wanted to deal with the mythology of various other cultures, the only really acceptable way for his audience, educated by Latin (and Greek) humanism.

In the letter of dedication letter to Ercole II d’Este, Giralaldi tells us more about his method: he does not want to retell the myths, nor to compose a genealogy of the gods, as Boccaccio had done. Above all, he intended to write a scientifically sound and methodical manual. Documentation and evidence were essential to this goal. His work is in this respect one of the forerunners of the *Realencyclopädie des classischen Alterthums*.

The *De deis gentium historia* was intended to be read by people with an outspoken interest in Greek and Roman literature. It was not written for purely practical “users” of classical mythology, who quickly wanted to learn the mythological stories and the attributes of the classical Gods in order to compose poems or invent scenes for wall paintings. By contrast, Cartari’s work<sup>21</sup> was written for these “users”.<sup>22</sup> This is also connected with his choice of language: it is no coincidence that Cartari chose the Italian which people without a thorough humanistic education, like painters, could also read. Giralaldi, on the other hand, chose the language of scholarship and learning. This means that Giralaldi’s readership was much littler than Cartari’s. This helps us to understand why Cartari’s mythology was reprinted much more often than Giralaldi’s.<sup>23</sup>

How did Giralaldi present the mythological material to his readers? In the dedicatory letter to Ercole II d’Este, Giralaldi gives a list of his main issues: 1. *nomina* (names of the Gods; definition, etymology); 2. *cognomina*; 3. iconology: *effigies* (statues, paintings) and *insignia* (attributes); 4. geographical localisation of the cult: *quae patria cuique est*; 5. religious rites: *sacra atque caeremoniae*.

To illustrate Giralaldi’s method, it is useful to have a closer look at an example, for instance *Syntagma XIII*, on Venus. Giralaldi starts with a general definition (*generationis voluptatisque dea et formae*, both I, 386 D),<sup>24</sup> followed by an etymological discussion of the names *Venus* and *Aphrodite* (I, 386 D–G). Then he discusses category three (*effigies* and attributes) (I, 386 G – 388 E), introduced by: *Veneris etiam simulachra variis diversisque modis antiqui effinxerunt* (I, 386 G). Giralaldi describes in this passage, among others, the icon of Venus as a girl coming out of the sea, who holds a shell in her hand or is coronated by roses (or other flowers); the picture of Venus on a chariot drawn by doves or swans; the icon holding a silver mirror and wearing golden slippers; the icon with one foot on a turtle.

For his iconology, Giralaldi used mainly written sources, and additionally archeological material: in I, 387 B he mentions ancient coins with the icon of Venus holding a mir-

ror. One must note, moreover, that the archeological material relevant for the iconology is not always presented within the category on iconology. In the paragraph dedicated to the cognomen *Venus Victrix*, for instance, Giraldi gives a detailed discussion of a coin depicting *Venus Victrix* (I, 399 B–C): Venus is wearing a stola, and in her right hand holding a statuette of Victoria, in her left hand something which is difficult to identify: a triangle with a circle at its top. In the first edition this object is depicted (p. 549). Giraldi renders an archeological discussion between him and his learned friend Celio Calcagnini: *Caelius noster putabat umbilicum esse, qua specie apud Paphum colebatur, teste Tacito ut docui alibi. Ego speculum esse arbitrabar, quo de speculo supra sum locutus*. In fact I am afraid, neither of them was right. What was represented there, was not a mirror nor an *umbilicus* but a globe with a shield above. One should not forget, that in these days archeology was a subject for pioneers.<sup>25</sup> Despite discussions on coins and statues Giraldi was in the first place no archeologist, but a philologist. He bases his iconological information mostly on ancient texts. Discussions of material rests play in the *De deis gentium historia* a minor part and are not based on any systematic research, unlike the observations stemming from Greek and Roman literature. Nevertheless they are, compared to Boccaccio and other early mythologists, considerable.<sup>26</sup>

It is important to note that the categories 1 and 3 are present in accordance with the announcements in the preface, but comprise a relatively short part of the chapter on Venus: the rest of it is explicitly dedicated to category 2, the *cognomina* (I, 388 F–405 B; Bas. 534–557). Categories 4 and 5 do not get separate lemmata. Nevertheless they are there: one can find them partly under the rubrics of the *cognomina*, partly in form of a separate book (XVII, *De sacrificiis*).<sup>27</sup>

This small analysis of the structure of the 13th book of *De deis gentium historia* shows that the category *cognomina* plays by far the most important part. The chapter about Venus has in the first edition in total 25 pages: one page is devoted to the definition of the god and to the etymological explanation of his name, two pages to the iconology, but 22 (!) pages to the category *cognomina*: Urania, Pandemos, Apostrophia, Verticordia, Murtia and so on. In total more than 75 *cognomina* of Venus are discussed. The fact that Giraldi gave the main importance to this category, can also be seen from the layout of the first edition: each *cognomen* is emphasized by an indentation signaling a separate paragraph, reinforced by the device of presenting the *cognomen* in question as the first word of the paragraph. In Giraldi's mythology, the *cognomina* of the gods of classical antiquity function as the major heuristic keys.

The importance Giraldi attached to the category *cognomina* furthermore appears from a crossreference. In his *Herculis vita* he mentions some *cognomina* of Hercules, but does not elaborate them. Instead, he refers to his *De deis gentium historia* which he “has been preparing already for a very long time” and to which he gives the title *De variis deorum cognominibus* (“On the various cognomina of the gods”): *De quibus iam cognominibus [...] in eo (libello), quem de variis deorum cognominibus iam diu parturimus, plura dicemus*.<sup>28</sup>

The original title of Giraldi's Mythography was, thus, *De variis deorum cognominibus*.

With regard to the genesis of the *De deis gentium historia* we can make another important observation. In the work there is a book that does not fit the original title: book XVII *De sacrificiis*. Also to judge from its length, *De sacrificiis* seems to be a work of

its own right: 123 pages in the first edition, whereas the average length of the other *Syntagma* is about 35 pages. Moreover, it is likely that Giraldis had it published separately. In the preface of *De re nautica* (printed in 1540)<sup>29</sup> he reports that until then he has edited first the *De deorum sacrificiis et eorum caeremoniis*, then his *De sepulchris*.<sup>30</sup> The title *De deorum sacrificiis et eorum caeremoniis* obviously refers to *Syntagma* XVII. No other work of Giraldis with a similar title or content has been transmitted. *De sepulchris*, indeed, had been printed by then in Basle, at Isingrin's (in 1539). Thus, *De deorum sacrificiis et eorum caeremoniis* in all probability was printed before that date, in 1538 or 1539.<sup>31</sup> Therefore, what we have now as *De deis gentium historia*, were originally two separate works, one with the title *De variis deorum cognominibus*, the other with the title *De deorum sacrificiis et eorum caeremoniis*.

What concerns the book *De deorum sacrificiis et eorum caeremoniis* it is especially evident how inadequate Seznec's treatment of Giraldis is. Giraldis's method, aim, focus of interest and presentation differs here very much from the other two mythographers. Giraldis deals with ancient religion in the tradition of the *antiquarii*. His method ultimately goes back to works like Flavio Biondo's *De Roma triumphante*. He is interested in ancient culture as such; his method is descriptive and philological. He is not very much interested in allegorical and physical interpretation of the ancient gods, as Conti and Cartari were. Giraldis is predominantly a "Altertumswissenschaftler".

One may wonder why Giraldis, what concerns the description of mythology, attributed such an important role to the *cognomina* which in fact dominate his *De deis gentium historia*. Giraldis's main goal was to write a manual, useful for students and scholars of ancient culture and literature. If one reads Greek and Latin literature, one always comes across various *cognomina* of the ancient Gods, mostly without their proper name mentioned. For less experienced students and for more experienced readers it is extremely useful to know what a certain *cognomen* implies, what its connotations are, when and where it occurs and what other *cognomina* there are. There are regularly entries on this issue in modern commentaries on classical authors too.

Therefore one can understand why the *cognomina* also dominate the material structure of the presentation too. The reader should be able to search comfortably for the *cognomen* about which he wants to learn more. The reader's comfort is increased by a very rich *index rerum et verborum* presented already in the first edition of 1548, in total 58 folio pages! The *cognomina* can be found via this *index*, listed separately and under the proper name of the god as well. In this respect, the *De deis gentium historia* functions almost as a lexicon.<sup>32</sup>

When and why did Giraldis change the title and the scope of the work? When and why did he combine the works *De variis deorum cognominibus* and *De deorum sacrificiis et eorum caeremoniis*? The old titles we have in the *Herculis vita* (1539) and *De re nautica* (1540). The preface of *Syntagma* IX still seems to reflect the old title of *De deis gentium historia*: *Composui his diebus multi studii et lectionis "De deis et eorum cognominibus" pleraque Syntagma* (I, 295 D).<sup>33</sup> In the letter of dedication to *Syntagma* IV, the new title, *De deis gentium*, already occurs: *Sicut superioribus his diebus faciebam, cum "De deis gentium" magnum opus confeci: cuius tibi duo syntagmata mittere constitui [...]* (I, 133 E). The completion of these two books can be dated precisely: October 15th 1543.<sup>34</sup> Thus, the changes must have taken place somewhere between 1540 and October of 1543.

Why to change title and scope? At the first sight one may wonder whether the title was appealing enough to the intended readers. How many people would have been interested to buy a work called *De variis deorum cognominibus*? Works with the title *De sepulchris et vario sepeliendi ritu*, *De sacrificiis deorum et eorum caerimoniis* and *De re nautica* seem to have been much more appealing. Maybe Giraldis was stimulated also by his publisher, Michael Isingrin, who may have expected a work with the title *De deis gentium historia* would sell much better than a work with the title *De variis deorum cognominibus*, to think about a more appealing title and formula.

I do not think, however, that this is the whole story. First, a work *De variis deorum cognominibus* definitely must have been more appealing to 16th century readers than we may expect at first sight. It was considered, as indicated above, to be an important tool for an understanding of classical literature. One may even wonder why such a useful book did not appear earlier.

I think, that exactly this was the problem. In 1541 the humanist Julianus Aurelius (De Havrech) edited a work with almost the same title *De cognominibus deorum gentilium libri III*, in Antwerp.<sup>35</sup> It is not sure, whether Giraldis immediately learnt about the work, e.g. as early as 1541 or spring of 1542, although it is not impossible that the small Antwerp book travelled to Ferrara. But he surely will have got to know it in the course of 1543, since in this year the second edition of the work was issued in Basle.<sup>36</sup> It is very likely that Giraldis's Basle printer Isingrin saw the work and warned him. It must have been a shock for Giraldis when he got the message. The work that occupied him almost his whole life, was endangered. He had to think about another title and, at least slightly changed formula. Thus he decided to widen the scope of the work, to publish it together with his *De sacrificiis deorum et eorum caerimoniis* and to give it the title *De deis gentium historia*.

De Havrech's work is unknown in the scientific discussion on Renaissance mythology so far.<sup>37</sup> A detailed analysis of this work and a precise comparison with Giraldis's *De deis gentium historia* I will give elsewhere. At the end of this paper we are, what concerns the genesis of Giraldis's work, confronted with more questions: how are Giraldis's and De Havrech's work interrelated? Did De Havrech know Giraldis's method when he composed his work? Or did Giraldis profit from De Havrech's work when he became acquainted with it between 1541 and 1543? It will be important for these questions to analyse Giraldis's earliest mythographical work, the *Syntagma de Musis*, which was written before 1507 and published for the first time in 1511, in Strasbourg. What were the mythographical aims and methods of this work? How are they related to the later *De deis gentium historia*? It is clear that, if Giraldis developed a similar method already at this early stage, it will highly contribute to his originality. What concerns these issues, there are, at the moment, more questions than answers. But I have some hope that within the next time, our knowledge about the mythographer Giraldis will increase to a level which he deserves.

#### NOTES

<sup>1</sup> On the first stages of 16th century mythography see my extended study "The Making of 16th Century Mythography: Giraldis's *Syntagma de Musis* (1507, 1511 and 1539), *De deis gentium historia* (ca. 1500–1548) and Julien de Havrech's *De cognominibus deorum gentilium* (1541)" (forthcoming).

<sup>2</sup> First edition Basle 1548 (Johannes Oporinus): *De deis gentium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque cla-*



rius tractantur; the last edition among Giralaldi's *Opera omnia*, edited by Johannes Jens, Leiden 1696 (Hackius, Bousteyn, Vivie, Van der Aa and Luchtmans), (vol.) I, (col.) 1–554 (quoted henceforth in this way).

<sup>3</sup> Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venice, Francesco Marcolini, 1556. Cartari's *Imagini* surely precedes Natalis Comes' (Conti's), *Mythologiae sive explicationis fabularum* li. X. The frequently quoted 1551 edition (e.g. by Seznec) does not exist; the first traceable edition is Venice 1568. Cf. R. Ricciardini, entry "Conti, Natale", in: *Dizionario biografico degli Italiani* 28 (1983), 455; B. Carman Garner, "Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 264, n. 3.

<sup>4</sup> *Historia poetarum tam graecorum quam Latinorum dialogi decem*, first edition Basle 1545 (Michael Isingrin) (e.g. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 74.X.24); in Johannes Jens's edition II, 1–518. *De poetis suorum temporum dialogi duo*, first edition by Laurentius Torrentinus, Florence 1551 (e.g. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, BE.11.5.8). In Johannes Jens's edition II, 519–578; critical edition by K. Wotke: Lilius Gregorius Gyraldus, *De poetis nostrorum temporum*, Berlin 1894 (*Lateinische Literaturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 10).

<sup>5</sup> Cf. *Opera omnia*, per Thomam Guarinum, Basle 1580, and *Opera omnia* ed. Jens, Leiden 1696.

<sup>6</sup> The only studies on two Giralaldi's Latin works were, as far as I can see, V. Rossi, "Per la cronologia nel testo dei Dialoghi *De poetis nostrorum temporum* di Lilio Gregorio Giralaldi", in: *Giornale storico della letteratura italiana* 37 (1901), 246 ff., and F. Buhm, "Di Schrift des Giglio Gregorio Giralaldi über die Symbole des Pythagoras", in: *Jahresberichte des Friedrich-Wilhelmgymnasiums*, Berlin, 1915; there appeared only one critical edition, of *De poetis nostrorum temporum*, by K. Wotke, Berlin, 1894 (as quoted above).

<sup>7</sup> Vol. I, 328–364. Wotke in his introduction to the *De poetis nostrorum temporum* (quoted above, p. VI–IX), draws almost exclusively on Barotti's biography. The biography offered in the *Prolegomena* of Johannes Jens's edition of 1696 (f. (\*5)v), is rather short; the relevant volume of the *Dizionario biografico degli Italiani* will appear presumably in 2002.

<sup>8</sup> J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton U.P. 1972 (2nd Engl. ed.), especially 229 ff. ("The Science of Mythology in the XVIth Century").

<sup>9</sup> Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 233.

<sup>10</sup> Wotke, introduction to *De poetis* (as quoted above).

<sup>11</sup> Seznec (*Survival of the Pagan Gods*, 230) erroneously states "when Rangone was made cardinal, Giralaldi accompanied him to Rome [...]". Rangoni was created cardinal not in 1514, but in 1517 (cf. Von Pastor, *Geschichte der Päpste* IV, 1, 137).

<sup>12</sup> This important fact is, surprisingly, not mentioned by Wotke, V–IX.

<sup>13</sup> In Jens's edition 554 folio-columns.

<sup>14</sup> Basle, Oporinus 1560 (e.g. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 53. C. 23\*). The additions are in this edition printed separately, before the bulk of the work, on 31 separately numbered folio-pages. The additions are explicitly announced in the title: *ACCESSIT locorum complurium in prima editione vel praetermissorum vel brevius descriptorum, Auctarium ac plenior tractatio* [...]. Oporinus planned already during Giralaldi's life a second edition, for which the humanist sent his additions, augmentations and changes. See the letter by Giralaldi to Oporinus, f. a 2 v. Giralaldi would have preferred that the additions were inserted in its places in the main text. For Oporinus, however, it was more convenient (cheaper) to print them separately.

<sup>15</sup> Cf. Giralaldi, *Poemata*, nr. 3 (ed. Jens, II, 917 E). On this problem, see my remarks in "The Making of 16th Century Mythography: Giralaldi's *Syntagma de Musis* etc."

<sup>16</sup> In antiquity an *opistographum* means a papyrus roll of which both sides (thus also the "back side") were used to write on it. Ideally, a papyrus roll was used only on one side. Since papyrus was expensive (and sometimes rare), quite often both sides of the roll were used. This was done always in the case of annotations or of school exercises. See Th. Birt, *Das antike Buch in seinem Verhältniss zur Litteratur*, Berlin 1882, 177, 251, 321, 349, 496 and 506. That the term was rare in the Italian Renaissance one may deduce also from its absence in S. Rizzo's *Lessico filologico degli umanisti* (Rome 1973).

<sup>17</sup> Ed. Jens, I, 569–570: *Adolescens cum essem [...] et varia multiplicique scriptorum omne genus lectione afficerer, simulque interim excerptens colligensque, quae ex ipsis autoribus mihi notatu et cognitione digna viderentur, plerosque tunc temporis opistographos libellos concinnavi potius quam composui, nunc hunc, nunc illum scriptorem vel imitando vel compilando: quo tempore hanc Herculis vitam, ut centonem quandam conscripsi [...]*.

<sup>18</sup> It is not credible that he has lost his excerpt books in the sacco di Roma in 1527, as he seems to suggest in the poem to Thebaldeo, *Poemata*, nr. 3, ed. Jens, II, 917 F. The many references to his excerpt books in fairly all of his works, prove the contrary.

<sup>19</sup> For an analysis and a discussion of the *Syntagma de Musis* (ed. M. Schürer Strasbourg 1511) see my "The Making of 16th Century Mythography etc.". I will give a detailed comparison of the 1511 and 1539 editions of the *Syntagma de Musis* elsewhere. The 1539 edition was printed by Michael Isingrin: *Huic libello unsunt Liliti Gregorii*

*Gyraldi Ferrairiensis Hercules vita. Eiusdem de Musis syntagma, denuo reconcinnatum et auctum* [...], Basileae, apud Mich(ael) Insin(grinum) MDXXXIX (e.g. Leiden, University Library 409 G 15, nr. 3; Münich, Staatsbibliothek L. lat. 390/1).

<sup>20</sup> Apud Michael Isingrinium, Basel 1539 (e.g. Leiden University Library 409 G 15, nr. 2 [79 pp.]; Budapest, National Library of Hungary Széchnyiana G 293).

<sup>21</sup> Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venice, Francesco Marcolini, 1556; the 1571 edition was lavishly illustrated with 88 etches by Bolognino (Venice, V. Valgrisi, 566 pp.; e.g. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek 229.908-B). For Cartari's *Imagini* cf. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 232–278; A. Lazzari, “L’ideale classico nell’opera di Vincenzo Cartari”, in: P. Castelli (ed.), *L’ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Florence 1998, 173–189; the illustrations are discussed *ibid.*, 185 ff.; Cartari’s interpretation of the myth of Circe is discussed by E. Framba, “Alcune osservazioni sull’interpretazione di Circe nella tradizione mitologica rinascimentale”, in: *ibid.*, 208 ff.

<sup>22</sup> Framba, surprisingly, seems to suggest that Giralaldi’s work was also intended for the practical users, poets and artists; cf. “Alcune osservazioni”, 205: “A differenza dei precedenti [Boccaccio, Hyginus, Macrobius, Martianus Capella, Servius, Fulgentius] questi mitografi [Giralaldi, Conti, Cartari] intendono rivolgersi ai poeti ed artisti [...] anche per proporre temi e modelli dai quali trarre ispirazione, come dichiararono esplicitamente Giralaldi e Cartari”. With regard to Giralaldi, one wonders where one can find this statement.

<sup>23</sup> Of Cartari’s *Imagini*, between 1556 and 1699, more than 30 editions appeared, among them French, English and German translations. Giralaldi’s *De deis gentium historia*, between 1548 and 1696, appeared only 5 times: in the first and second editions (Basle 1548 and 1560), in the framework of the two *Opera omnia* editions of 1580 (Basle, per Thomam Guarinum) and 1696, and in a Lyon edition of 1565. It was never translated into one of the vernacular languages.

<sup>24</sup> For the quotations of the text of *De deis gentium historia*, I refer here (and below) to Jens’s edition, where one can find the full text in situ. The disadvantage of the *editio princeps* is that Giralaldi’s later additions are not there; in the 1560 edition they are printed, but not in situ.

<sup>25</sup> For more details on this and other archeological discussions see my “The Making of 16th Century Mythography...”

<sup>26</sup> Cf. for this issue, also on the development of Giralaldi’s method, my “The Making of 16th Century Mythography...”

<sup>27</sup> On the ratio of this and further details see my “The Making of 16th Century Mythography...”

<sup>28</sup> *Op. omn.* ed. Jens, I, 572 A-B.

<sup>29</sup> *De re nautica libellus, admiranda quadam et recondita eruditione refertus, nunc primum natus et aeditus* (sic), apud Michael Isingrinium, Basle 1540 (e.g. Leiden University Library 409 G 15).

<sup>30</sup> Letter of dedication to Ercole II d’Este: *Collegeram, Illustrissime Princeps, annis superioribus quandam quasi vasorum congeriem, et ex iis confusum incompositumque velut acervum accumulaveram: visum mihi postea est non ingratum studiosis fore, si in proprias partes et in volumina distinguerem, hoc est, ut suis quaequae ministeriis redderem, idque in primis feceram de vasis, quae ad Deorum sacrificia eorumque ceremonias pertinere videbantur; tum de iis, quae Sepulchralia nuncupavi. Nunc non diversa modo totius rei nauticae et navigiorum vocabula [...] sum executus.*

<sup>31</sup> Until now, however, I was not able to find a single surviving copy of this print. The printer must have been Michael Isingrin, since Giralaldi, between 1538 and 1545, published all of his works at this printer.

<sup>32</sup> It is interesting to compare Giralaldi’s index of the first edition to the index of the *Opera omnia* edition (Jens) The index of the *Opera omnia* is much less useful: it is half as long and one cannot search for the *cognomina* separately.

<sup>33</sup> Obviously, *Syntagma IX* was completed earlier than *Syntagma IV* and *V*.

<sup>34</sup> *Syntagma V* (I, 191 F) *Hunc vero laborem omnem exegi 17o Calend. Novembris 1543.*

<sup>35</sup> Iuliani Aurelii Lessingiensis, *In Suprema Mechliniensi curia caussarum Patroni, De cognominibus deorum gentium li. III, ad clarissimum et eruditissimum virum Franciscum a Burgundia*, Antverpiae typis Antonii Goyn Anno MDXLI (e.g. Österreichische Nationalbibliothek 44. Mm. 119).

<sup>36</sup> *De cognominibus deorum gentium li. III*, Basel 1543 (e.g. Österreichische Nationalbibliothek 18.M.63).

<sup>37</sup> Also Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, does not mention it.

# “ИСТОРИЯ ЯЗЫЧЕСКИХ БОГОВ” ЛИЛИО ГРЕГОРИО ДЖИРАЛЬДИ

Карл Эненкель

## РЕЗЮМЕ

Среди посвященных мифологии работ эпохи Ренессанса “История языческих богов” Джиральди заслуживает особого внимания. В научном отношении эта мифография была наиболее передовой для своего времени. Она появилась раньше и независимо от часто упоминаемых исследователями мифографий Картари и Конти и оказала на них значительное влияние. Хотя Джиральди был одним из крупнейших ученых-гуманистов XVI в., о его обширном новолатинском наследии и биографии известно очень немногое. Его мифография до сих пор не получила корректной оценки. В настоящей статье сделана попытка проанализировать мифографию Джиральди, ее цели и методы, а также прояснить ее происхождение. В статье показано, что Джиральди работал над “Историей языческих богов” почти всю свою жизнь. Его главной целью было создание научной мифографии, предназначенной для ученых-гуманистов и читателей, интересующихся античной мифологией. Для этой цели исторические свидетельства имели решающее значение.

Работу Джиральди отличает огромное число цитат (в общей сложности около 11 тысяч), отобранных ученым практически из всего корпуса классической латинской и греческой литературы (согласно списку Джиральди, около 473 авторов). Отбор материала исследования происходил между 1500 и 1535 гг., составление мифографии – между 1535 и 1548-м. Работа создавалась в трудных условиях, поскольку с 1535 г. Джиральди, страдавший подагрой, утратил способность писать самостоятельно. Свою книгу он диктовал секретарю. Мифографический метод Джиральди был связан с его научным замыслом: достичь более полного и глубокого понимания античности и передать это новое знание другим. В отличие от средневековых энциклопедистов Джиральди испытывал подлинный интерес к античности и культурной “инакости”. Мифографию Джиральди следует интерпретировать в связи с его исследованиями по античной культуре, такими, как, например, трактат о погребальных ритуалах (“*De sepulchris*”).

Упрек в адрес Джиральди в том, что он из-за критического подхода и здравого суждения включил в мифографию восточные и “экзотические” божества (*Seznec*), неверен в своей основе. Во введении к своей работе Джиральди выражал намерение описать религиозные верования “всех народов”. В статье показано, что ученый обратился к мифологии как основе презентации материала, наиболее приемлемой для гуманистически образованного читателя.

В структуре своей работы Джиральди не собирался уделять большое место пересказу мифологических сюжетов (как, например, Боккаччо); он предпочитал аналитическую подачу материала по следующим категориям: 1) имена (*nominia*) богов (определения, этимология); 2) прозвища богов (*cognomina*); 3) иконо-

графия; 4) географическая локализация культа; 5) религиозные обряды. Категории 1–3 представлены в отдельных леммах, категории 4 и 5 – иначе. Дальнейший анализ метода Джиральди показывает, что лемма “*cognomina*” играет у него главную роль (около 90% общего объема текста). Иконография также важна для исследования Джиральди, но не является средоточием его интереса. В вопросах иконографии ученый использовал по преимуществу письменные источники, привлекая археологический материал как дополнение к ним. Тем не менее его полемика относительно артефактов имеет большое значение. Категории 4 и 5 ученый обсуждает отчасти под леммой “*cognomina*”, отчасти в отдельном разделе (кн. XVII, “*De sacrificiis*”). Относительно происхождения “Истории языческих богов” в статье сказано, что первоначальным названием (и замыслом) этого труда было “О различных прозвищах богов” (“*De variis deorum cognominibus*”). Книга XVII “*De sacrificiis*” первоначально была отдельной работой опубликованной в 1539 г. Джиральди пришлось изменить название и структуру книги “О различных прозвищах богов”, поскольку, прежде чем он успел ее опубликовать, вышла в свет работа де Хойреха под аналогичным названием “С прозвищах языческих богов” (“*De cognominibus deorum gentilium*”) (1-е изд. 1541 2-е изд. 1543).

О.Э. Новиков,

# ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА В КАРТИНЕ ДЖОРДЖОНЕ “ГРОЗА”

*Т.В. Сони́на*

Среди немногочисленных сохранившихся до наших дней картин Джорджоне больше всего споров вызывает так называемая “Гроза” (Венеция. Академия), сюжет которой поныне остается неразгаданным. Не рискуя по-новому его интерпретировать, мы определяем нашу задачу как осмысление материала, накопленного с годами исследователями.

Внутренняя структура этой картины, особенности ее художественного языка очень наглядны и позволяют “прочитывать” произведение, исходя из него самого, даже без привлечения материала атрибутов и символов. Можно сказать, что символом в “Грозе” является всё, и прежде всего ее композиция. По замечанию Н.А. Белоусовой, “скрытая символика картины” Джорджоне “выражена не внешними аллегорическими приметами, но внутренним ассоциативным вне-временным осмыслением и строем картины в целом, не всегда дословно переводимыми на язык привычных слов и представлений”<sup>1</sup>.

Прежде всего выделим особенности, присущие этой картине: 1) загадочность сюжета, позволяющая очень широко его трактовать; 2) тесная связь с поэзией; 3) чрезвычайно большое значение пейзажа. Если первые два качества встречаются в редких случаях в произведениях предшественников Джорджоне (например, в “Весне” Боттичелли), то третье, без сомнения, для того времени уникально. Уникальна и взаимосвязь этих трех особенностей, и рожденная на их основе целостность.

Список сюжетов, предложенных для истолкования картины, приведенный С. Сеттисом<sup>2</sup>, достигает 29. С момента выхода в свет его труда число их еще увеличилось и теперь приближается к полусотне. Из последних, бесспорно, очень убедительно выглядит трактовка, предложенная Н.А. Белоусовой, которая связывает сюжет “Грозы” с “Фьезоланскими нимфами” Боккаччо<sup>3</sup>. Не менее интересно также исследование Ф. Чочи<sup>4</sup>, который в образах Джорджоне усматривает Венеру, Марса и Юпитера (в виде молнии), и Ю. Раппа<sup>5</sup>, отнесшего картину к Троянскому циклу и определившего ее героев как Париса, нимфу Ойнону, дочь реки Кебрен, притока Скамандра, и их сына Корифа. Напомним некоторые истолкования сюжета.

Меркурий и Изида.

Семья Джорджоне.

Адраст и Гипсипила (Стаций).

Девкалион и Пирра (Овидий).

Четыре элемента.

Аллегория на смерть Маттео Костанцо и его возлюбленной.

История Зигфрида и Геновевы.

Нахождение Париса.

Сон Полифила (Франческо Колонна).

Отдых на пути в Египет.  
Рождение Аполлона Тианского.  
Рождение Вакха.  
Юпитер и Ио.  
Нахождение Моисея.  
Иллюстрация к Петrarке. Канцоньере XLI.  
Единство Гармонии и Раздора.  
Грех и Спасение.  
Сила, Милосердие, Фортуна.  
Единение Неба и Земли.  
Легенда о св. Теодоре.  
Даная в Серифе.  
Св. Рох, вылечивающий от чумы.  
История Гризельды (Боккаччо).

Нетрудно заметить, что наряду с конкретными мифологическими или литературными привязками встречаются и достаточно расплывчатые определения, и такие, в которых авторы исходят из общих понятий: “элементы”, “стихии”, “добродетели”. Наконец, ряд исследователей вообще отрицает наличие сюжета. Подобная точка зрения нашла распространение после проведенного в 1939 г. рентгеновского исследования, выявившего первоначальную нагую женскую фигуру на месте юноши. Так, Кеннет Кларк заметил, что даже Микиэль, который первым дал сведения об этой картине еще в 1530 г., не нашел ничего лучшего для ее названия, как “Пейзажик с цыганкой и солдатом”<sup>6</sup>. Просто идилический пейзаж видел в “Грозе” Дж. Фьокко<sup>7</sup>, а Г. Эйнем прямо утверждал, что художника интересовал не конкретный сюжет, а нечто обобщенное<sup>8</sup>. Джорджоне, по его мнению, не был тесно связан с исходной темой. Он свободно общался с нею, позволяя себе, может быть, даже ее забыть<sup>9</sup>. Его картины «не имеют ничего иллюстративного, но несут как наглядные образы (структуры) в себе самих собственный закон своего духа – “fantasie a suo modo”, как он был сформулирован уже его учителем и предшественником Джованни Беллини»<sup>10</sup>.

Из сказанного видно, что признание наличия или отсутствия сюжета тесно связано с другой особенностью картины – с ролью в ней пейзажа. Не раз подчеркивалось, что первым значение пейзажа отметил Микиэль, который видел картину спустя 20 лет после смерти Джорджоне в собрании Габриэля Вендрамина и назвал ее “*El paesetto in tela cun la tempesta, cun la signana et soldato*”. Габриэле Вендрамин, лично знавший Джорджоне, был в то время жив (он умер в 1552 г.). Хорошо известно его любовное отношение к своей коллекции, и в связи с этим трудно предположить, что он не знал, что именно приобрел у художника. Следовательно, скорее всего, ни автор, ни владелец не придавали сюжету какого-либо конкретного значения. Зато из той же записи видно, какое место в картине занимает пейзаж. Слово “пейзажик” стоит в ней на первом месте, на втором – “гроза”, и только после этого названы персонажи, т.е. природа, ее состояние, и включенные в нее действующие лица. Это живо напоминает о произведениях XVII в., например Клода Лоррена: “Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет”, “Пейзаж с Полифемом”.

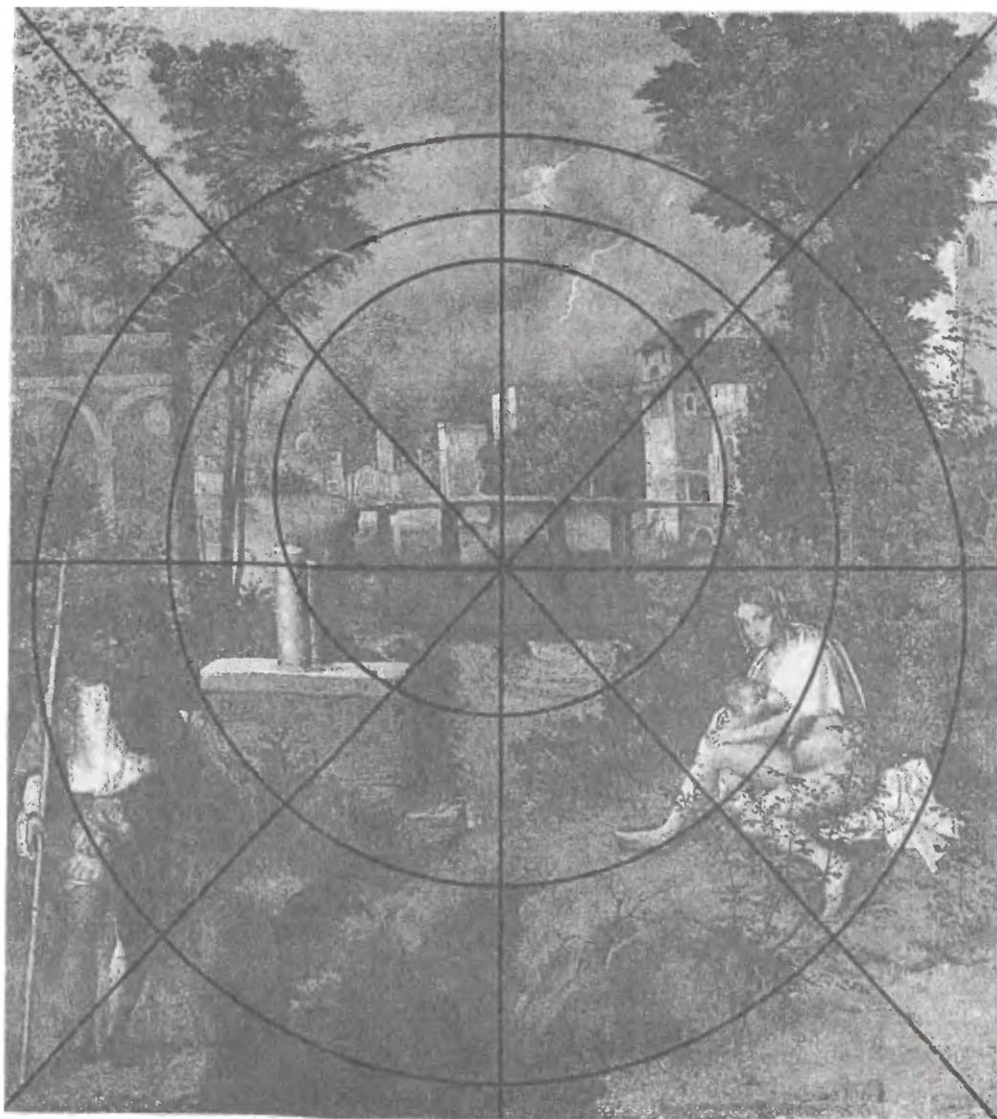
Одним из подтверждений значимости и самостоятельности пейзажа, на наш взгляд, может служить то, что, оставшись без действующих лиц, картина Джорджоне будет жить и представлять законченное целое, тогда как фигуры без пейзажа утратят смысл. (К слову сказать, у предшественников Джорджоне как раз фигуры представляют собой вполне самостоятельную часть картины и могут быть изображены на любом фоне. Конечно, выразительность произведения при этом изменится, но смысловое его значение в основном сохранится.) И хотя Ю. Рапп считает, что в “Грозе” “и пейзаж, и фигуры говорят с равной силой голоса”<sup>11</sup>, это равенство голосов, как мы полагаем, создается все же благодаря пейзажу, его способности включать в себя героев, не “заглушив” их диалога, более того, сообщив ему выразительность.

Активность пейзажа возникает в первую очередь благодаря его композиционной структуре. Именно она, взаимодействуя с персонажами, включает их в “общее движение картины”<sup>12</sup>. “Сценарность” и кулисное построение пейзажа отмечались неоднократно<sup>13</sup>, но достаточно подробного анализа их не делалось. Мы исходим при рассмотрении структуры пейзажа из полного доверия к художнику, который, создавая картину и расставляя композиционные акценты, “заставляет” зрителя рассматривать ее в определенной последовательности, задерживая взгляд на том, что и выражает главное ее содержание.

Первыми привлекают внимание при взгляде на картину небо и освещенные молнией и луной дома – самая отдаленная часть ландшафта. Этот прием “прорыва в глубину” художник использовал и раньше, например в “Трех философах”, но в “Грозе” он обретает особенно энергичное выражение. От неба и дальней части пейзажа взгляд зрителя неизменно обращается к светлой женской фигуре и лишь после этого – к стоящему юноше. В связи с этим вспомним последовательность перечислений у Микиэля (как увидел, так и написал!).

В расположении фигур и соотносении между собой форм ландшафта явно прослеживается круг, границы которого намечаются стволами и кронами деревьев, мысом, вдающимся в ручей, расположением руин. На дальнем плане круговое движение намечено вторично. Границы меньшего композиционного круга прослеживаются в формах берега ручья, крон деревьев и светлой части облаков. Мост оказывается почти диаметром этого второго круга. Благодаря такому решению пейзаж обретает большую глубину и раскрывается в сторону зрителя наподобие воронки, узкий конец которой приходится на освещенные облака. Усиливается ощущение глубины также за счет диагонально расположенных зданий отдаленного города и обилия вертикалей – деревьев и построек. Такая активность пейзажа, особенно в сочетании с изображением грозового неба, могла бы перейти в агрессивность. Однако художник “успокаивает” ее, вводя горизонталь берега, моста; материальной частью такой невидимой горизонталь выступает и постамент с двумя колоннами. Ландшафт отчетливо, хотя и не нарочито, как позднее в классицизме, разделяется на планы.

Расположение фигур и их позы связаны с динамикой ландшафтных форм. Округлые очертания фигуры сидящей женщины сопряжены с круговой структурой картины; мужская фигура утверждает вертикаль, много раз повторенную в колоннах и стене-руине, зданиях, опорах моста и стволах деревьев. Компози-



*Джорджоне. Гроза. Академия. Венеция.  
Схема композиционного построения (Т. Сонина)*

ция “Грозы”, таким образом, чрезвычайно рациональна и в этой рациональной законченности не уступает произведениям флорентийских художников, признанных лидеров в умении строить сложные пространственные конструкции. Но если флорентийские мастера не скрывали лежащей в основе композиции геометрии, напротив, подчеркивали ее, то пейзаж Джорджоне производит замечательно естественное и целостное впечатление. В его цельности, однако, ясно



выражены правая и левая стороны, верх и низ, но как части целого – и противопоставленные друг другу, и связанные друг с другом.

Левая сторона – женская, если исходить не из позиции зрителя, а из самой картины как самостоятельного явления. Здесь растительность пышна и богата, здесь нет построек – свидетельств цивилизации, а кормящая мать лишь слегка прикрыта белым покрывалом (нагота выступает в данном случае как символ близости к природе, “естественности”).

Правая сторона – мужская. Тут преобладают четкие геометрические формы созданий человека. Юноша одет в костюм, современный художнику, а характер этого костюма и длинный посох позволяют видеть в его образе как солдата, так и пастуха.

Герои находятся на разных берегах ручья, но извилистый берег и переброшенный через ручей мост объединяют их зрительно и потенциально: мост можно перейти, а формы берега временами скрывают воду от взгляда. Противоречие стирается, единство превосходит противоположность, “иначе вещи разрушились бы, поскольку разделились бы их начала”, по словам Пико делла Мирандола<sup>14</sup>.

Та же противоположность единения царит и на небе, в котором мы видим ту же связь женского и мужского начал в образах луны и молнии. Луна связана с силами плодородия, а образ богини Дианы напоминает не только о девственности, но и о покровительстве роженицам. Общеизвестна и связь молнии с мужскими божествами<sup>15</sup>.

Заметим, что помимо трех фигур на первом плане в картине больше нет никаких стаффажных персонажей, хотя их любили помещать в глубине композиции. И причина этого не маленький формат картины – он никогда не был препятствием для художников. Следовательно, этих трех фигур было достаточно. Достаточно для чего? Очевидно, для того, чтобы выразить глубинную сущность изображенного мира. Не его смысл, а его содержание, именно сущность. Три персонажа – это тот минимум, который позволяет предельно ясно показать основу любого человеческого общества. Включенные в структуру живого, динамичного пейзажа, составляя с ним единое целое, они как бы служат выражением и подтверждением всеобщих мировых законов бытия.

Чрезвычайно важно в этом отношении, что природа, представленная Джорджоне, не статична. О “Грозе” пишут, что ее пейзаж “становится эмоционально насыщенным, впервые художник пытается передать состояние природы”<sup>16</sup>. Впрочем, природные феномены передавали и до Джорджоне, достаточно назвать Пинтуриккио и Пьеро ди Козимо. Но у Джорджоне речь идет не о феноменах, а именно о “состоянии”, почти “настроении”, т.е. о том, что подразумевает живое существо<sup>17</sup>.

Вот почему, если по примеру Ф. Чочи видеть в персонажах “Грозы” Венеру и Марса, для Юпитера не останется места на троне в облаках. Джорджоне изображает не сказку наподобие иронично рассказанной Рафаэлем истории в Лоджии Психеи. Венецианец воспринимает мир совершенно языческим образом: не божества дают миру жизнь, а сама природа, ее таинственная сила выплескивается в их образах и свидетельствует о своем бытии. “Гроза” – это глубинное переживание таинственного мира, которому нет названия и который только приблизительно обозначают мифология и поэзия. Картина Джорджоне не отража-

ет никакого конкретного мифа. Она напоминает о мифе вообще, о его первоисточнике – архетипе. В ней действительно представлены просто “мужчина, женщина, пейзаж и больше ничего”<sup>18</sup>.

Женщина – как мать, возлюбленная, нимфа, Венера, Земля.

Мужчина – солдат, пастух, защитник, Марс.

Природа – судьба, рок, трагедия, но и – любовь, красота, жизнь, продолжение рода.

Как указывает Дж. Арган, Джорджоне вообще никогда открыто не обращается к античности. Его поэтику составляет “жизненная, иррациональная связь между природой и человеком”<sup>19</sup>. Историческое обоснование она находит, по его мнению, в природном пантеизме Лукреция.

В свете этого объяснения можно понять и тесную связь картины с поэзией и странное по своей изобильности количество символов в ней. Их так много, что они начинают вызывать сомнение в самом своем существовании. Их всегда слишком много для какого-либо одного истолкования сюжета, всегда что-то остается в излишке. Например, при определении персонажей как Венеры, Марса и Юпитера неясным остается значение посоха пастуха, двух колонн, герба семейства Каррара на одном из зданий. Для образа Париса – луны. Для “Фьезоланских нимф” – птицы (цапли? ибиса?), того же герба.

Впрочем, исследователи в последнее время, предлагая какое-либо объяснение сюжета, тут же оговариваются, как это сделал Ф. Чочи, заявив: «Сегодня больше, чем вчера, я знаю, что “Гроза” – одно из тех произведений, которые не могут заключать в себе одну идею и потому не подчиняются одной интерпретации»<sup>20</sup>. Более прямолинейный Ю. Рапп, отстаивая тему Париса, все же вынужден признать, что она не исключает “вписывания” в содержание картины и другой темы Троянского цикла – истории Эсака, сына Приама, и его возлюбленной, нимфы Астеропы.

Об архетипичности образов картины свидетельствует и постоянное стремление исследователей связать ее с поэзией. Причем, как и в случае с сюжетной стороной, диапазон этих привязок оказывается очень широким. Иногда в “Грозе” видят если не иллюстрацию, то своего рода живописный комментарий к какому-либо произведению, современному художнику или более раннему, но популярному в его время. Среди них и упомянутые выше “Фьезоланские нимфы” Боккаччо, и “Аркадия” Саннадзаро, поэма Стация “Феб”, “Азоланцы” Пьетро Бембо, сочинения Полициано, “Сон Полифила” Франческо Колонна, роман Лонга “Дафнис и Хлоя” “Идиллия” Феокрита, даже “Поэметта” из 44 сонетов, сочиненная художником-керамистом Франческо Ксанто Авелли и посвященная им герцогу Урбинскому Франческо Мария делла Ровере, не говоря уже о “Метаморфозах” Овидия. Но помимо этого само впечатление, создаваемое картиной у внимательного зрителя, побуждает его обратиться к сравнениям с поэзией. Как пишет Л. Дьяков, “в картине столько тончайших намеков и нюансов, действующих на воображение зрителя, что она как бы превращается в лирическое стихотворение”<sup>21</sup>. Лирику эту находят не только в бывших известными художнику сонетах Петрарки, эклогах Наваджеро, Кастильоне, сочинениях Понтано и Фламиньо. Созвучие ей усматривают и в произведениях поэтов нового времени. Так, Чмелич вспоминает немецких романтиков – Новалиса и Эдуарда Мёрике<sup>22</sup>, Эйнем – стихотворение Гёте “Странник”<sup>23</sup>.

За счет чего возникает поэтическое настроение, создаваемое картинами венецианца? Проще всего сказать, что за счет ритмической организованности композиции, согласованности ее с цветовой гармонией и образным строем. Но для того, чтобы это определение получило действительное содержание, за ним должен последовать подробный анализ произведения, во многом сходный с анализом произведения поэтического, в котором выявляются смысловые ассоциации, рожденные использованием определенной лексики и особенностями фонетического и синтаксического строя. Однако этот метод не объясняет, почему данное произведение гениально. Он только выявляет присущие ему особенности и равным образом может быть применим к любому письменному тексту. То же самое происходит с анализом картин Джорджоне. И все-таки, как мы полагаем, отчасти вызываемое ими поэтическое настроение связано с одной важной особенностью: в картинах Джорджоне почти всегда отсутствует действие, а персонажи не связаны друг с другом даже взглядами. Исключением является “Поклонение пастухов”, но и в нем персонажи погружены каждый в свое внутреннее переживание.

О созерцательности, отсутствии действия писали<sup>24</sup>; писали и об ощущении особой внутренней связи героев картин Джорджоне, для которой не нужны жесты<sup>25</sup>. Отсутствие внешне выраженных эмоций компенсируется внутренней сосредоточенностью, физическое действие заменяется напряжением духовной жизни. В “Грозе” это особенно ощутимо благодаря контрасту грозового неба и спокойствия пейзажа на первом плане – затишья перед грозой, как тонко подметил Рапп<sup>26</sup>. И он же подчеркнул, что “Гроза” имеет свою атмосферу и три персонажа “окуклились” в ней, как в коконе<sup>27</sup>.

Картины Джорджоне – своего рода остановки, паузы во времени, дающие возможность для размышления и вчувствования. Не случайно произведения венецианца напминали исследователям о Рембрандте, хотя эти замечания делались вскользь<sup>28</sup>.

На наш взгляд, сходство между двумя великими мастерами заключается не только в психологизме созданных их кистью образов и сцен, но прежде всего в умении взглянуть в то, что скрыто за многообразными проявлениями зримого физического мира. В картинах Рембрандта та же замкнутая сосредоточенность персонажей, те же остановки в череде событий вечно меняющегося бытия, наконец, та же связь героев, почти не выражаемая жестами, которая часто затрудняет определение сюжетов его полотен, как, например, произошло с известной картиной из эрмитажного собрания “Давид и Урия”.

Для начала XVI столетия произведение живописи, перед которым зритель испытывал чувства, сходные с теми, какие он переживал, слушая музыку или читая стихи, было необычным. Единственная эмоция, возникавшая при контакте с живописным произведением и нашедшая отражение в литературе того времени, определялась словами “прийти в восхищение”, но уж никак не задуматься, погрузиться в мечты, грустить или пребывать в состоянии элегической неопределенности. При описании картин говорится о качестве их исполнения, красоте рисунка, колорита, о точности в передаче деталей, в том числе и эмоций персонажей, но об эмоциях зрителя речи практически нет. Тем более ценным свидетельством может служить письмо Таддео Альбани, поверенного Изабеллы

д'Эсте в Венеции, от 7 ноября 1510 г. Изабелла хотела приобрести что-либо из наследия художника после его смерти, но венецианские собиратели не желали ни за какую цену расставаться со своими картинами, они хотели наслаждаться ими сами – “per volere godere per loro”<sup>29</sup>.

Как справедливо указывает Н.А. Белоусова, “это было зарождением незримой, казалось бы, связи человека с произведением искусства, попытка создания безмолвного поэтического диалога картины со зрителем”<sup>30</sup>. И далее: “Идея духовного контакта... в своей начальной, полувянувшей форме была открыта, понята и выражена именно Джорджоне”<sup>31</sup>.

Очень важным нам представляется замечание о “поэтическом диалоге”. Контакт, возникавший между зрителем и картиной, перестал быть восторгом от узнавания знакомых предметов, “как живые” переданных с помощью красок и кистей. Живопись встала вровень с поэзией и музыкой, перестала быть ремеслом, и в приобщении ее к свободным искусствам немалая заслуга Джорджоне.

В 1548 г. в “Диалоге о живописи” Паоло Пино скажет, что “живопись – та же поэзия”<sup>32</sup>. Интересно, что в середине XVI в. определение “поэзия” в Венеции стали применять по отношению к картинам на мифологические темы. Так, Тициан в письме к Филиппу II (1559) “поэзиями” называет два своих полотна: “Похищение Европы” и “Диана и Актеон”<sup>33</sup>. И если, по словам Леона Баттиста Альберти, противопоставившего средневековому искусству художественные поиски своих современников, “все, что недоступно зрению, не имеет отношения к живописи”, то теперь живопись вновь получает возможность посредством зрительных образов и форм рассказать о незримом. Но если средневековое произведение напоминало о горнем мире, недоступном смертным очам, живопись посредством поэтического переживания позволяла не назвать, но ощутить великие и таинственные законы, лежащие в основе мироздания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Белоусова Н.А. Джорджоне: Очерки о творчестве. М., 1982. С. 43.

<sup>2</sup> Settis S. La “Tempesta” interpretata: Giorgione, i Committenti, il Soggetto. Torino, 1978.

<sup>3</sup> Белоусова Н.А. “Гроза” Джорджоне и “Фьезоланские нимфы” Джованни Боккаччо // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978.

<sup>4</sup> Cioci F. La “Tempesta” interpretata dieci anni dopo. Firenze, 1991.

<sup>5</sup> Rapp J. Die “Favola” in Giorgiones “Gewitter” // Pantheon. 1998. [Vol.] 56. S. 44–74.

<sup>6</sup> Цит. по: Cioci F. Op. cit. P. 26.

<sup>7</sup> Fiocco G. Giorgione. Bergamo, 1948. P. 30–33.

<sup>8</sup> Einem H. von. Giorgione der Maler als Dichter // Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz, 1972. S. 18 (37).

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid. S. 8 (28).

<sup>11</sup> Rapp J. Op. cit. S. 46.

<sup>12</sup> Einem H. von. Op. cit. S. 13 (33).

<sup>13</sup> Белоусова Н.А. Джорджоне: Очерки о творчестве. С. 122.

<sup>14</sup> Цит. по: Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., С. 95.

<sup>15</sup> Tschmelitsch G. Zorzo, genannt Giorgione. Wien, 1975. S. 246.

<sup>16</sup> Дьяков Л. Три шедевра Джорджоне // Художник. 1969. № 9. С. 57.

<sup>17</sup> О пейзаже-настроении пишет, например, Эйнем: Einem H. von. Op. cit. S. 13 (33).

<sup>18</sup> Cioci F. Op. cit. P. 24.

<sup>19</sup> Арган Дж. История итальянского искусства. М., 1990. Т. 2. С. 59.

<sup>20</sup> Cioci F. Op. cit. P. 21.

<sup>21</sup> Дьяков Л. Указ. соч. С. 57. Два десятилетиями раньше И. Смирнова писала о “Грозе”: “Его картину можно уподобить лирическому стихотворению” (Смирнова И. Джорджоне. М., 1995. С. 18).

<sup>22</sup> Tschmelitsch G. Op. cit. P. 247.

<sup>23</sup> Einet H. von. Op. cit. S. 16 (38).

<sup>24</sup> Дьяков Л. Указ. соч. С. 57.

<sup>25</sup> Einet H. von. Op. cit. S. 18 (38).

<sup>26</sup> Rapp J. Op. cit. S. 53.

<sup>27</sup> Ibid. S. 52.

<sup>28</sup> Einet H. von. Op. cit. S. 31 (51).

<sup>29</sup> Ibid. S. 13 (33).

<sup>30</sup> Белоусова Н.А. Джорджоне... С. 40.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Цит. по: Rapp J. Op. cit. S. 73.

<sup>33</sup> См.: Pallucchini R. Tiziano. Firenze, 1969. Vol. 1. P. 160.

# ЭРОТИКА И ПОЛИТИКА. РОСПИСИ ДЖУЛИО РОМАНО В ПАЛАЦЦО ДЕЛЬ ТЕ В МАНТУЕ

*В.Д. Дажина*

Став пятым маркизом Мантуи в 1519 г., девятнадцатилетний Федерико Гонзага мечтал превратить подвластный ему город в “новый Рим”, сделав его важным политическим и культурным центром, способным объединить интересы Северной и Центральной Италии. В результате военных действий и политических интриг детство Федерико прошло вдали от родного города<sup>1</sup>. В течение трех лет, с 1510 по 1513 г., он был заложником папы Юлия II в Ватикане. Римские впечатления оказали существенное влияние на формирование его вкусов и круг интересов, в первую очередь связанных с античным энтузиазмом, столь характерным для папского Рима начала XVI в. Интерес к “святой древности”, подогретый непосредственным знакомством с античными сокровищами Рима и доставшийся Федерико в наследство от его матери, Изабеллы д'Эсте, и ее мантуанского кружка, был важным стимулом многих начинаний маркиза и определил круг его общения и литературные увлечения. Куртуазность, присущая манерам Федерико, который три года провел при дворе Франциска I, его привлекательная внешность, любовь к роскоши и “великолепию”, подобающих князю, его щедрость в деле покровительства искусствам сделали двор мантуанского маркиза местом притяжения для поэтической и художественной элиты начала века. Дипломатический талант Федерико, прекрасно владевшего искусством политической интриги и умением отстаивать свои интересы, принес ему немалую пользу – дружба с императором Карлом V сделала его герцогом, а женитьба на Маргарите Палеолог укрепила претензии мантуанского герцогства на активное участие в европейских делах.

Вернувшись в Италию в 1518 г., он через год унаследовал власть, и уже к началу 1520-х годов относится его активная деятельность, преобразившая Мантую. Памятуя о своем римском пленении и о впечатлениях от работ Рафаэля, Федерико еще в 1519 г. собирался пригласить к своему двору великого урбинца, но неожиданная смерть художника нарушила его планы. Тогда он обратил внимание на учеников Рафаэля, среди которых в эти годы наиболее активным был Джулио Романо<sup>2</sup>. Ровесник маркиза, он к 25 годам успел проявить себя как самостоятельный мастер, в искусстве которого традиции учителя соединялись с собственными поисками, ярким и изобретательным талантом архитектора и художника<sup>3</sup>.

Лучшим из того, что удалось создать Джулио в Мантуе, где его деятельность в качестве придворного архитектора и художника была самой разнообразной, стали постройка и украшение фресками, живописью маслом и стукком загородной резиденции Федерико – Палаццо дель Те<sup>4</sup>. История строительства и украшения дворца хорошо документирована<sup>5</sup>, необычность его архитектуры, отражающей римские и северные впечатления художника, мастерство и маньеристическая виртуозность росписей, насыщенных смысловыми аллюзиями, дав-

но привлекают внимание исследователей, а новейшие открытия, связанные с реставрацией палаццо в 1980-х годах, добавили новые штрихи в его историю<sup>6</sup>. Особый интерес вызывает программа украшения апартаментов дворца, в которой нашли отражение литературные и художественные вкусы хозяина, незаурядный артистический талант художника. Программа украшения виллы дает представление о системе взглядов и культурных стереотипах просвещенного придворного общества зрелого Возрождения.

По сравнению с кватроченто в XVI в. произошел существенный перелом в отношении к античности, связанный в первую очередь с ее десакрализацией. Выйдя за пределы замкнутого кружка гуманистов, “античное” стало общим местом зрелой ренессансной культуры. Боги и богини Олимпа, гении, фурии, сатиры и менады, nereиды и тритоны, грации, музы и античные героини окружали ренессансного человека на уровне его бытовой повседневности. Изображенные на посуде, включенные в орнаменты и гротески, в книжные заставки и рельефы церковных кафедр, образы античности, и прежде всего античной мифологии, стали неотъемлемой частью культурного пространства, героями поэтических произведений, дидактических трактатов, театральных интермедий, праздников и торжественных правительственных церемоний. Утратив свой изначальный смысл и сакральное значение, образы античности приспосабливаются к нуждам самых разных областей знания и культурного опыта; они востребованы в политической риторике, нравственной проповеди, ученом трактате и фривольном стишке.

Античные образы и темы, изъятые из исторического контекста, использовались для объяснения как природных явлений, так и моральных категорий, почти на равных выступая с христианскими *exemplum*. Космология, астрология, естественная магия и медицина были теми областями, в которых властвовали античные представления о времени и пространстве, о сущности материи, ее видах и формах, о стихиях, темпераментах и чувствах, о влиянии звездного неба – зодиакальных созвездий, планет и светил – на жизнь человека<sup>7</sup>. Небесная сфера, земная твердь и подземное царство, психика и здоровье человека, зависящие от влияния планет, земное время и вечность, поделенные между знаками зодиака, отдаются во власть мифологии и риторики, “обрастают” всевозможными примерами из древней истории, находятся на попечении многочисленных богов, божеств, демонов и духов.

По мере расширения археологического знания об античности, с ростом коллекционирования античных камей и гемм, произведений малой пластики и скульптуры вырабатывается “иконология”, в которой античная мифология, имеющая к тому времени долгую традицию интерпретации, соединяется с ее различным символическим и риторическим толкованием<sup>8</sup>. Использование античной лексики в плане как риторического содержания, так и классической формы стало отличительной особенностью ренессансной придворной культуры. Присущие ей гедонизм и чувственность находили оправдание в языческой мифологии и в похождениях олимпийских богов, в их образах утверждалась радость естественного природного бытия, поэтому не случайно именно античная мифология составляла сюжетную основу декоративных живописных циклов и парковых ансамблей дворцовых резиденций и вилл. Вместе с политической ри-

торикой парадных апартаментов особое место в княжеских резиденциях занимали истории похождения олимпийских богов, изображение подвигов античных героев, аллегорически соотнесенных с владельцами и судьбами правящей династии.

Стремясь сравняться с пышностью и великолепием папского Рима, Федерико уделял много внимания и средств обновлению своих резиденций и постройке новых. В числе других начинаний, и в частности реконструкции старого герцогского дворца, он задумал построить большую виллу для приемов и развлечений двора вне городского центра, на острове Те, где с XV в. находились знаменитые герцогские конюшни и ферма. Строительство и украшение дворца заняло более десяти лет – с 1526 по 1538 г. За эти годы маркиз Федерико Гонзага получил из рук императора Карла V, дважды посетившего Мантую (в 1530 и 1532 гг.), титул герцога, укрепил свой авторитет как волевой правитель, поправил финансовые дела Мантуи и женился на Маргарите Палеолог (1531). Программа украшения Палаццо дель Те, дворца, предназначенного для “истинного наслаждения” и отдыха, для торжественных приемов и придворных представлений, отразила произошедшие перемены в жизни и политике мантуанского маркиза.

Репрезентируя свою власть, древность и могущество своего рода, Федерико хотел видеть свою виллу похожей на ее античные прообразы, поэтому для украшения залов дворца был выбран широчайший диапазон тем и сюжетов, почерпнутых главным образом из позднеантичных литературных источников, хорошо известных в то время и имевших устойчивую традицию художественной интерпретации. Вместе с увлечением античностью в искусство и литературу Возрождения вошли эротика как эстетизация чувственного удовольствия и гедонизм как стиль жизни, характерный для загородных вилл, жизни, не обремененной городской суетой, службой или войной. По этому поводу существует обширная литература, мы же хотим показать, как эта сторона ренессансной культуры нашла отражение в одном из интереснейших ансамблей XVI в. – в росписях апартаментов Палаццо дель Те.

Первый этап строительства виллы относится к 1526–1528 гг., когда было построено, украшено живописью и лепниной северное крыло дворца, включающее знаменитый Зал Психеи. Выбор тем и сюжетов для северного крыла не был случайным, а был обязан любовным похождениям молодого маркиза и его долгой связи с прекрасной Изабеллой Боскетти, женой его родственника Франческо Кальвизано Гонзага.

Источниками сюжетов и тем для программы украшения виллы были “Метаморфозы” Овидия, буколическая поэзия Вергилия, “Метаморфозы” Апулея и вошедшие в моду в начале века мифографические сборники, которыми пользовались составители программ и эмблем. Наибольшее распространение в это время получили “Генеалогия богов” Боккаччо, тем более что в ней давалось морально-дидактическое толкование античных образов, и “Иероглифика” Горамполло, изданная в 1505 г. Альдо Мануцием. Еще в XV в. вошло в моду сочинение разнообразных, часто запутанных изобразительных “эмблем”, переводящих словесные мифологические аллегории или девизы на язык визуальных образов. Влияние подобного рода изданий отражалось на изобразительном репертуаре праздников, на образном содержании живописи и скульптуры.



Не меньшее значение имело непосредственное знакомство Джулио Романо с античной древностью как на основе коллекций, в частности мантуанской коллекции Гонзага (достаточно вспомнить знаменитый “Гротто” Изабеллы д’Эсте с коллекцией антиков), так и его римских впечатлений. За спиной у Джулио Романо были многие годы работы рядом с Рафаэлем. Вместе с другими членами его мастерской он непосредственно участвовал в украшении станц и лоджий Ватикана, росписях виллы банкира Агостино Киджи близ Тибра. Археологические увлечения римских художников, открытие фрагментов античной живописи в Золотом доме Нерона способствовали распространению “античной” формы декоративной росписи: в орнаментальные мотивы гротеска, известного еще в XV в., включались живописные вставки или стукковые рельефы наподобие тех, что можно видеть в поздних помпейских росписях. Гедонизм, характерный для римской знати, обращение к античной поэзии, знание мифографических источников определили стиль римской декоративной живописи начала второго десятилетия. Джованни да Удине, Франческо Пенни, Джулио Романо, покинув Рим в середине 20-х годов, стали проводниками этой, по словам Вазари, “новой манеры”, познакомив с ней не только итальянские придворные центры, но и европейские дворы.

В программе и стиле росписей виллы на острове Те Джулио Романо развил римскую “новую манеру” в сторону большей декоративности и изобретательности, добиваясь исключительных иллюзионистических и перспективных эффектов, в полной мере используя возможности стукка, возрожденного блестящим мастером гротесков Джованни да Удине. По примеру мастерской Рафаэля в Риме Джулио Романо имел много помощников и учеников, которые выполняли росписи и лепнину по его эскизам и картонам. Он же выступал как генератор художественных идей и как организатор деятельности большой мастерской. Среди тех, кто работал вместе с Джулио Романо, можно назвать мастеров росписи и стукка братьев Андреа и Бьяджо де Конти, Джованни Баттиста Мантовано, Агостино да Модзанего, Никколо да Милано, Ансельмо Гуацци и Джироламо да Понтремоли. Позднее других стал участвовать в украшении апартаментов Приматиччо – один из наиболее талантливых учеников Джулио Романо. Уехав во Францию, он использовал многие идеи своего учителя в галерее Франциска I в замке Фонтенбло.

Северное крыло дворца включает целую группу помещений, куда входят так называемые апартаменты Метаморфоз с комнатами Овидия, Эмблем и Солнца и апартаменты Психеи с Залом Амура и Психеи, Залом коней, Комнатами Ветров и Орлов. Не все комнаты дворца сохранились в первоначальном виде, так как в XVII и XVIII вв. он претерпел не одно обновление. Стены расписывались далеко не всегда. Нижние части стен по древней традиции драпировались нарядными тканями или закрывались обработанной тиснением кожей, иногда использовались гобелены, все больше входившие в моду в итальянских дворах. Чаще всего украшались только своды и навесные потолки, а также верхние части стен, где делались стукковые или живописные фризy на декоративных консолях или расписывались полукруглые люнеты, часто отделенные от стены тонким профильным карнизом на консолях.

Первые три комнаты посвящены орфическим мистериям, и их образы навеяны “Метаморфозами” Овидия и герметическими текстами. Живописный фриз

Комнаты Овидия включает сценки из “Метаморфоз”, в которых небольшие сюжетные композиции, напоминающие третий помпеянский стиль, соседствуют с идеальными пейзажами. Среди пейзажей обращает на себя внимание вид Палаццо дель Те, каким оно было в 1527 г. Тема любви и красоты, смерти и воскресения как вечного круговращения природы, наконец, антитеза “земное–божественное” выражены в выбранных для росписи сюжетах: “Орфей в Аду”, “Пьяный Вахх”, “Вахх и Ариадна”, “Спор Аполлона и Марсия”, “Венера”, “Суд Париса”, “Наказание Марсия”, – изображение танцующих сатира и менад, нимф и музыкантов, связанных с дионисийскими и элевсинскими мистериями<sup>9</sup>.

Комната эмблем типична для зрелого Возрождения. В ней языком девизов и изобразительных эмблем дается идеальный портрет хозяина виллы. Над имитацией полихромной мраморной инкрустации идет широкий живописный фриз, на котором на фоне сочного растительного орнамента, напоминающего орнаменты в миниатюрах, изображены путти, поддерживающие щиты с эмблемами и девизами маркиза. Здесь и гора Олимп с лабиринтом, наиболее часто встречающаяся в украшении виллы эмблема Федерико Гонзага, и изображение Купидона между двумя деревьями. Собака, перчатка и горлица олицетворяют верность, честность и чистоту в жизни и политике, а саламандра и Купидон связаны с любовной страстью. Над камином помимо инициалов маркиза написан его девиз “Вот то, что меня мучает”, как намек на те мучения и страдания, которые приносит любовь.

Тема любви – важнейшая в украшении апартаментов северного крыла. В ней в образной форме выражается всепобеждающая сила любви, пробуждающая жизнь и отнимающая ее. В эротическом переживании чувственной любви видели наслаждение равное смерти, так как любовь богов всегда опасна для смертного, принося ему гибель. Следуя за неоплатониками, Пьетро Бембо рассуждает в “Азоланских беседах” о благом и пагубном воздействии любви. Любовь для него одновременно “причина и начало всех благ” и причина всех несчастий, так как “пожирает и разрушает” любящего. В монологе из “Книги о придворном” Бальдасаре Кастильоне Пьетро Бембо слагает гимн Амуру. “О, Амур, – восклицает он, – ...дай нам напиться амброзией и нектаром бессмертным и в заключение умереть смертью счастливейшей и живой, как уже умерли те древние мужи, души которых ты пламенной силой созерцания похитил из тел и соединил с богом”. В этом гимне заметно влияние древнейших представлений об Амуре как владыке неба и земли, которому доступна власть над богами и смертными, над царством мертвых и тартаром. Соединение с Амуром – это смертельное слияние с любовью<sup>10</sup>.

Лоджия Муз соединяет апартаменты Метаморфоз с апартаментами Психеи и является важной составляющей всего ансамбля. В Палаццо дель Те не было грота, посвященного нимфам и музам, так то было принято на виллах еще с римских времен, поэтому Лоджия Муз брала на себя его семантическую роль. Музы и грации по традиции связывались с силами природы, а их близость к Аполлону и Венере сделала их символом красоты и божественной благосклонности. Именно в этом качестве, как покровительниц поэзии и музыки, они появляются рядом с Аполлоном в росписях лоджии. На одном из люнетов мы видим Аполлона на горе Геликон с театральной маской, пером и книгой в руках,

а на другом – сидящую у Кастальского источника музу Уранию. На стенах среди идиллических пейзажей написаны сценки из истории Орфея и Эвридики. Элегантный стукковый свод украшают живописные вставки с изображением Муз и странными знаками, похожими на египетские иероглифы. Увлечение Египтом и его тайным письмом, скрывающим для непосвященных жреческую мудрость, было характерно для Возрождения и стало почти повсеместным в XVI в. Оно нашло отражение в мистике Пико делла Мирандолы и в живописи, например в росписи Пинтуриккьо в Зале мистерий в апартаментах Борджа в Ватикане и в “Триумфе Цезаря” Андреа Мантеньи. Возможно, появление иероглифов на своде Лоджии Муз было не только данью моде, но и неким тайным знаком для посвященных.

Первым большим залом апартаментов Психеи был Зал коней, расписанный наподобие Зала перспектив в вилле Фарнезина иллюзионистическими архитектурными мотивами. Стены членятся иллюзорными пилястрами коринфского ордера, нишами с написанными гризайлью статуями олимпийских богов и бюстами императоров; они украшены ложной мраморной полихромной облицовкой и имитацией бронзовых рельефов со сценами подвигов Геркулеса. Здесь впервые заявляет о себе другая важная тема в украшении дворца – прославление рода Гонзага и Федерико как нового Геркулеса. Красивый фриз с путти отделяет росписи стен от деревянного резного потолка со сложным геометрическим рисунком членений. В перспективных квадратах его узора помимо розеток размещены уже известные нам эмблемы Гонзага и его девиз. Примечательной особенностью Зала коней являются “портреты” любимцев маркиза из знаменитых конюшен рода Гонзага, помещенные на фоне пейзажей, напоминающих луга и сады вокруг острова Те. Олимпийские боги и римские императоры выступают как покровители рода и как “гении места”, берегущие покой виллы и ее обитателей.

Главным залом всего дворцового комплекса является Зал Психси, предназначенный для торжественных приемов и многолюдных пиров; не случайно на золоченом фризе, отделяющем свод от стен, идет надпись, прославляющая добродетели Федерико II Гонзага и связывающая историю Психеи, ее “лабиринт”, ведущий к вершинам Олимпа, с личной судьбой маркиза. Роспись зала поражает яркой декоративностью и эффектным иллюзионизмом. В геометрические членения деревянного потолка включены живописные вставки с изображением начальных эпизодов истории Психеи и Амура, а в центре – “Свадьба Амура и Психеи на Олимпе”. В полукруглых люнетах верхней части стен Джулио Романо написал “лабиринт” Психеи – ее скитания в поисках возлюбленного Амура. Наконец, ниже – на уровне человеческого роста – большие композиции с изображением пиров на свадьбе Психеи и сцены на тему любви богов.

Росписи зала, одного из самых примечательных среди декоративных ансамблей маньеризма, посвящен ряд специальных исследований, в которых рассматриваются как формальный язык искусства Джулио Романо, так и проблемы содержания цикла, наполненного намеками на жизнь маркиза и его увлечения<sup>11</sup>. В основу программы росписи была положена сказка об Амуре и Психее, включенная в “Метаморфозы” Апулея и хорошо известная ренессансной публике. У Джулио Романо уже был опыт работы с аналогичной темой на вилле Фар-

незина, где Рафаэль и его мастерская, расписывая садовую лоджию, изобразили на ее своде свадьбу Психеи. Выбор темы был оправдан предназначением зала и вдохновлен тем особым восприятием античности, которое было характерно для ренессансного Рима. Трактовка мифологических сюжетов свидетельствует об эрудиции автора и, возможно, заказчика, об их знании литературных и мифографических источников<sup>12</sup>. Философ, софист и маг, Апулей был среди тех, кем увлекалась римская знать, проявлявшая склонность к сочинительству и магии. В его “Метаморфозах” при всем развлекательном характере общей канвы повествования присутствует более важная для автора аллегорическая линия, связанная с мистериальным превращением – наказанием, преодолев которое герой обретает спасение. Судьба осла, который в античности считался воплощением сладострастия и олицетворял плодородие, становится, таким образом, аллегорией чувственной жизни. Для Апулея и его последователей чувственный человек всегда остается рабом своих страстей; только преодолев чувственность, он празднует победу над судьбой. В “Метаморфозах” много вставок и красочных описаний религиозных обрядов и театрализованных мистерий, фривольных сценок о неверных женах и рассказов о доблестных героях. Сказка о Психее и Амуре – центральная среди эпизодов “Метаморфоз”. В ней в аллегорической форме повествуется о скитаниях души, преодолевающей чувственные соблазны. Пройдя через испытания и страдания, Психея находит спасение и возвращает своего возлюбленного благодаря благосклонности Юпитера. Ее соединение с Амуром, а значит с любовью, дарит ей бессмертие.

На двух примыкающих друг к другу стенах изображены сцены пиров – пир богов и пир сатиров, празднующих свадьбу Амура и Психеи на Кифере, острове любви. Оба пира написаны на фоне перспективных пейзажей, в окружении зелени пергол. Пир сатиров и веселая компания менад и вакханок в состоянии оргического опьянения напоминают вакханалии, уже известные искусству Возрождения. Помимо сатиров Джулио Романо изображает прекрасных хор, разбрасывающих по столу цветы и плоды, символизирующие плодородие. Среди переплетов перголы веселятся крылатые амуры, трое из них держат эмблемы Гонзага – саламандру, символизирующую любовное томление, его девиз и горящий факел, который в руках у Амура означает пламя любви. На Венеру намекают мирт и белые розы в глубине перголы. Примечательно, что первоначально в центре зала стояла статуя Венеры работы скульптора Якопо Сансовино.

Пир богов изображен на фоне царственного великолепия украшенной золотом посуды, в окружении идиллического пейзажа, в глубине которого сатиры приносят жертвоприношение Дионису, что намекает на дионисийские мистерии. Справа на золотом ложе возлежат Амур и Психея, символизирующие любовный союз, скрепленный браком, не случайно у ног возлюбленных изображена собачка. Рядом Юнона держит блюдо, над которым Церера льет воду на руку Амуру, что символизирует плодородие, а у изголовья новобрачных изображена их дочь Сладострастие.

На противоположных стенах написаны сцены любви богов, любви богов к смертным и похотливой, или звериной, любви, что соответствует сложившимся представлениям о видах любви – небесной, земной и низменной. К первой относится любовь Венеры и Марса, Вакха и Ариадны, ко второй – любовь Венеры

и Адониса, а к третьей – любовь Полифема к Галатее, Пасифаи к быку, Юпитера-Загрея к Олимпии. Видимо, эти изображения пользовались популярностью, так как Вазари пишет о том, что истории “эти... были напечатаны по рисункам Баттисты Франко”<sup>13</sup>.

Мода на фривольные сюжеты пришла из Рима. Еще в 1516 г. Рафаэль расписал гротесками со сценами из истории Венеры и Эроса ванную кардинала Бибиены, а чуть позже Джулио Романо в ванной виллы Ланте на Яникульском холме “написал несколько историй о Венере и Амуре, об Аполлоне и Гиацинте”, которые были гравированы и напечатаны<sup>14</sup>. Скандальную известность получили 16 эротических рисунков Джулио Романо, гравированных Маркантонио Раймонди и напечатанных в сопровождении фривольных стихов Пьетро Аретино. Среди росписей Зала Психеи наиболее откровенными являются эпизод с Вакхом и Ариадной, символизирующий не только оргическое опьянение, но и эротическое возбуждение, и сцена с Юпитером-Загреем и Олимпией, выражающая иступление звериной страсти.

Во фресках Палаццо дель Те Джулио Романо не только следует сложившейся иконографии, но и проявляет большую свободу и фантазию в изображении героев античной мифологии и литературы. В его интерпретации мифологических тем сквозят легкая ирония и современный подтекст; не случайно Вазари пишет, что “его манера всегда была по-античному современной и по-современному античной”<sup>15</sup>. В этих словах Вазари таится секрет успеха росписей Зала Психеи, которые воспринимались как красивая и вполне современная сказка про олимпийских богов.

Комната ветров и Комната орлов, которая считается спальней Федерико II, кажутся более традиционными, хотя не менее интересными<sup>16</sup>. В Комнате ветров Джулио Романо следует сложившейся традиции астрологических циклов. Составителем программы был неаполитанский астролог Лука Гаурико, связанный с двором маркиза. Тематика изображений напоминает росписи в Зале месяцев в Палаццо Скифанойа в Ферраре, с которыми Джулио Романо был хорошо знаком. В круглых живописных композициях в люнетах стен он изобразил труды и дни, т.е. сцены из жизни мантуанского двора, включенные в природный цикл. Сезонные изображения были обязательной составляющей украшения вилл и загородных резиденций, иногда, как в Капрароле, каждому из сезонов отводилась отдельная комната в череде апартаментов. На своде, в центре которого помещены три позолоченных девиза Гонзага – Олимп, Вулкан и Веста, объединены лепные и живописные композиции, изображающие персонификации месяцев, планет и знаков зодиака. Таким образом жизнь владельца виллы подчиняется круговращению времени и зависит от влияния планет, стихий и зодиакальных созвездий.

В Комнате орлов, названной так по гeraldическим орлам, размещенным по углам свода, опять возникает тема любовной страсти как неистовства, равного неистовству дикой и необузданной силы. Поэтому помимо сцен любовных похищений, как “Похищение Прозерпины” или “Похищение Европы”, размещенных в нишах-перголах, на фризах под ними изображено неистовство сражений: греков с амазонками, лапифов с кентаврами, nereид с тритонами. В этой комнате, как и в других небольших помещениях дворца, Джулио Романо демон-

стрирует прекрасное знание малой античной пластики и резных камней. Так, в обрамление живописных композиций он включает небольшие стукковые рельефы, стилем и иконографией напоминающие античные камеи. Известно, что сам Джулио Романо имел небольшую, но хорошую коллекцию античной скульптуры и монет и был советником при покупке антиков для коллекции Федерико II Гонзага.

Следующий этап росписи виллы связан с переменами в жизни Федерико и приездом в Мантую императора Карла V<sup>17</sup>. В украшении апартаментов южного крыла явственно звучат политические идеи императора Священной Римской империи, который, по мнению итальянских правителей, возродил империю (*renovatio imperii*) и золотой век, в котором правит Справедливость. Оба приезда в Мантую Карла V были обставлены с небывалой роскошью и пышностью эфемерных декораций, которые выполняла мастерская Джулио Романо<sup>18</sup>. В первый из императорских визитов Федерико Гонзага получил из рук Карла V герцогский титул, а через год, в октябре 1531 г., женился на Маргарите Палеолог, отпраздновав свадьбу в Касале Монферрато. Наконец, в 1532 г. император еще раз почтил своим присутствием мантуанский двор, встретивший его обновленными фасадами дворцов и триумфальными арками, поставленными на пути следования.

В апартаментах южного крыла гедонистическую тему “испытаний любви” сменили другие образы и темы, символ любовного страдания и томления – саламандра навсегда исчезла со стен и сводов дворца. Любовь уступила место политике. Олимпийские боги, триумфы античных героев, воинские доблести и добродетели правителей преобразили дворец для “истинного наслаждения” в резиденцию правителя. Федерико II Гонзага желал видеть себя воинственным и победоносным правителем; на стенах и сводах палатца появились политические allegории, прославляющие победы и преобразовательную деятельность герцога<sup>19</sup>. Иные задачи искусства, ставшего инструментом политики, изменили и стиль росписей. Былую легкость, иронию и фривольность, изящество антикизированных гротесков, что характерно для ранних росписей, сменил более жесткий, сдержанный и строгий классический стиль.

Тема смелого и сильного правителя, избранника Бога в полный голос зазвучала уже в Лоджии Давида (1531–1534), открытой в просторный двор, предназначенный для турниров и праздников. Живопись и стукк, украшающие свод и стены лоджии, дополняют статуи великих полководцев, стоявшие в нишах. Стукковые рельефы свода и стен, статуи в нишах придают просторной лоджии классический облик. Однако самой классической по духу комнатой дворца является Зал стукка, цилиндрический свод которого разбит на 25 кессон с включенными в них маленькими стукковыми рельефами со сценами на мифологические и исторические темы. В центре свода Парки прядут нить судьбы, а в люнетах стен изображены Марс и Геркулес, олицетворяющие воинскую славу правителя Мантуи. На фризах “в прекрасной манере изображено все войско с римской колонны Траяна”, как справедливо замечает Вазари. Кавалькада конницы и шествие воинов занимают два яруса стуккового фриза и напоминают античные скульптурные фризы и рельефы на триумфальных арках и колоннах.

В Комнате императоров прославляются гражданские добродетели Федерико как доброго правителя, проявляющего щедрость, великодушие и уважение к своим подданным. В центре свода – живописная композиция из римской истории “Цезарь сжигает письма Помпея”, а вокруг – изображения шести императоров, среди которых Цезарь, Август, Александр Великий и Филипп Македонский. На стенах также исторические сюжеты – “Александр Великий находит книги Гомера” и “Великодушие Сципиона”.

Самой известной частью южного крыла дворца является угловой Зал гигантов, в котором Джулио Романо продемонстрировал виртуозное мастерство иллюзиониста и любовь к причудливой фантазии, свойственной маньеризму. Прекрасное описание зала дал Вазари в жизнеописании Джулио Романо. “Желая, – пишет он, – показать, на что он способен, решил в одном из углов дворца... создать комнату, в которой архитектура сочеталась бы с живописью так, чтобы можно было бы больше обмануть тех, кому доведется это увидеть”<sup>20</sup>. Под угол, где была болотистая почва, Джулио подвел высокие двойные фундаменты и выстроил на них большую круглую комнату с толстыми стенами и сводом, напоминающим печной. “Сделав это, – пишет Вазари, – он... заложил... двери, окна и камин из кое-как отесанных камней, как бы сдвинутых с места и перекосившихся так, что казалось, будто они валятся на один бок и рухнут в самом деле”. Среди рушившихся по воле Юпитера скал Джулио Романо поставил рустованный камин (позднее его убрали), и, когда в нем разводили огонь, казалось, что его пламя является частью пожара, возникших от молний повелителя Олимпа. В росписи зала Джулио Романо добился полной иллюзии присутствия зрителя среди рушившихся скал. Его роспись нарушает законы тектоники; кажется, что в ней нет ни начала, ни конца, а только открытое пространство, где все взаимосвязано: и громадины скал, и огромные тела гигантов, и пейзаж, уходящий в бесконечность, и храм Юпитера в центре свода, и пол, “составленный из небольших круглых камней” (сейчас изменен), и руст дверей, окон и камня. “И пусть никто не надеется, – восклицает Вазари, – когда-либо увидеть творение кисти более страшное и ужасное и в то же время более естественное, чем это”<sup>21</sup>.

Появление такой темы в росписи парадных апартаментов виллы не случайно. Эмблемой Федерико II Гонзага был Олимп, а себя он ассоциировал с Юпитером, управляющим подвластным ему миром и грозно разящим врагов<sup>22</sup>. В образе Юпитера воплощались мощь и сила имперской власти, к которой так стремился Федерико. Власть порядка, торжествующая над хаосом и разрушением. В центре окулуса, как у Мантеньи, светлое пятно величественного купола храма Юпитера является антитезой мраку и разрушающему хаосу земного мира гигантов. На троне Джулио Романо изобразил орла, персонифицирующего Юпитера, а его самого написал внизу, вместе с Юноной разящего стрелами гигантов. Его окружают боги античного пантеона, кто с ужасом, кто с восторгом наблюдающие за жестокой карой властителя Олимпа. Благодаря таланту художника живопись берет верх над реальностью и зритель становится соучастником события.

Расписанный между 1531–1536 гг. Зал гигантов был последней большой работой в Палаццо дель Те. Постепенно герцог охладил к своему любимому когда-то дворцу: он все чаще предпочитал отдыхать на своей старой вилле Мар-

мироло. Палаццо дель Те приходило в запустение; после смерти Федерико в 1540 г. работы частично возобновлялись. Был достроен Секретный садик, украшенный росписями и стукком на изотерические темы и сюжеты из басен Эзопа. Однако уже ничего не напоминало о той яркой и насыщенной событиями жизни, которая когда-то наполняла просторные залы и небольшие комнаты виллы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Luzio A. Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II // Archivio della R. Societa Romana di storia Patria*. 1886. Vol. 9. P. 509–582.

<sup>2</sup> См.: *Carpi P. Giulio Romano ai servizi di Federico II Gonzaga // Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana*. 1920. N 11–13. P. 35–152; *Harit F. Giulio Romano*. New Haven, 1958; *Carpeggiani P., Perina Tellini C. Giulio Romano a Mantova*. Mantova, 1987; *Giulio Romano*. Milano, 1989 (публикация материалов и документов в связи с выставкой Джулио Романо в Мантуе).

<sup>3</sup> Джулио Романо был приглашен маркизом в Мантую в 1524 г. и в 1526-м получил мантуанское гражданство и дом в подарок от Федерико. До Мантуи, в Риме, он после смерти Рафаэля заканчивал его работы в Ватикане и на вилле Мадама. По его проектам была построена ви́лла Ланте и им же расписана (1523), а также палаццо Альбертини (1521). Его друзьями были Бальдассаре Кастильоне и Пьетро Аретино, которые и посоветовали маркизу обратиться к Джулио Романо.

<sup>4</sup> См.: *Paccagnini G. Il Palazzo Te*. Milano, 1957; *Shearman J. Osservazioni sulla cronologia e Rivoluzione del Palazzo Te // Bolletino del C.I.S.A. Andrea Palladio*. 1967. Vol. 9. P. 434–438.

<sup>5</sup> Документы по строительству и украшению дворца опубликованы в научном каталоге выставки Джулио Романо. См.: *Giulio Romano*. Milano, 1989.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> См.: *Seznec J. La survivance des dieux antiques*. N.Y., 1953; *Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven, 1958.

<sup>8</sup> Наибольший интерес помимо “Генеалогии богов” Боккаччо представляют “История языческих богов” (“De Deis gentium varia et degli antichi”) Л.Г. Джиральди (1548), “Мифология” (“Mythologiae”) Натале Конти (в 10 книгах, 1551) и “Изображение языческих богов” (“Le immagini colla sposizione degli dei degli antichi”, 1556) Винченцо Картари. Увидевшие свет немногим позднее росписей Джулио Романо, они отразили общее направление в развитии иконологии, характерное для начала XVI в.

<sup>9</sup> См.: *Verheyen E. Die Sala di Ovidio im Palazzo del Te // Romische Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1969. Bd. 12. S. 61–170.

<sup>10</sup> *Wind E. Op. cit.* P. 130–135.

<sup>11</sup> Подробнее см.: *Verheyen E. The Palazzo del Te in Mantua: Images of love and politics*. Baltimore; London, 1977; *Arasse D. Giulio Romano e il labirinto di Psiche // Quaderni di Palazzo Te*. 1985. Vol. 3. P. 7–18.

<sup>12</sup> *Signorini R. La “Fabella” di Psiche e altra mifologia*. Mantova, 1983; *Idem. Postilla a Psiche // Quaderni di Palazzo Te*. 1985. Vol. 3. P. 27–28.

<sup>13</sup> *Вазари Дж. Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих*. М., 1970. Т. 4. С. 73.

<sup>14</sup> Там же. С. 70.

<sup>15</sup> Там же. С. 65.

<sup>16</sup> См.: *Gombrich E. The Sala dei Venti in Palazzo del Te // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1950. Vol. 30. P. 121–150.

<sup>17</sup> *Ulloa A. Vita dell'invittissimo e sacratissimo Imperator Carlo Quinto*. Venezia, 1574; *Belluzzi A. Carlo V a Mantova e a Milano // La città effimera e l'universo artificiale del giardino*. Roma, 1980. P. 47–62.

<sup>18</sup> *Belluzzi A. Op. cit.* P. 47–62.

<sup>19</sup> *Harit F. Gonzaga symbols in Palazzo del Te // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1950. Vol. 30. P. 151–188.

<sup>20</sup> Зал гигантов произвел на Вазари большое впечатление, когда он приезжал к Джулио Романо в Мантую. В своих жизнеописаниях он посвятил архитектуре и росписям Палаццо дель Те несколько страниц, большая часть которых посвящена Залу гигантов (*Вазари Дж. Указ. соч.* С. 74–77).

<sup>21</sup> Там же. С. 76.

<sup>22</sup> *Belfanti C., Perina C. Tellini, Basile G. I Giganti di Palazzo Te*. Mantova. 1989.



# “UN NUOVO PARNASO”: ДЕВЯТЬ МУЗ В ЦИКЛЕ ФРЕСОК ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ НА ВИЛЛЕ БАРБАРО В МАЗЕРЕ

*Е.П. Халдеева*

Периодом наивысшего расцвета культуры венецианской виллы эпохи Возрождения считаются середина и вторая половина XVI в. В это время на территории области Венето, заключенной в естественные природные рамки между Адриатической лагуной и вершинами Доломитов, одна за другой появляются загородные постройки, возведенные по приказу знатных венецианцев, падуанцев и вичентинцев, желавших отрешиться от суеты городской жизни и намеревавшихся заняться сельским хозяйством.

Неиссякаемым источником для создания культурного феномена венецианской виллы эпохи Возрождения служили тексты римских поэтов, литераторов и философов, чьему образу добродетельной жизни на лоне природы подражали и чьи тексты брали за основу при возведении архитектурных построек и устройстве сельского быта. По сути дела, речь шла о сознательной реконструкции практически забытого со времен античности явления – загородного имения сельскохозяйственного назначения, называемого иначе сельскохозяйственной виллой (*villa rustica*). И действительно, основной заботой знатного владельца сельской резиденции второй половины XVI в. на территории Террафермы было разумное ведение хозяйства, плоды которого удовлетворяли нужды семьи и частично шли на продажу.

Свободное от хозяйственных дел время обычно посвящалось дружескому общению, штудированию античной литературы и занятию искусствами. О том, что образ загородного ансамбля на Терраферме прочно ассоциировался с интеллектуальным досугом, свидетельствуют эпитеты, которые сопровождали описание этих комплексов в литературе и эпистолярном жанре эпохи Возрождения. Так, сельские имения венецианских нобилей, вместе с окружавшими их садами, порой именовались “местом обитания Муз” (“*sito delle Muse*”) или “своего рода новым Парнасом” (“*un nuovo Parnaso*”). Нередко девять мифологических покровительниц искусств (Девять Муз античной мифологии) становились героинями фресковых циклов, покрывавших внутреннее пространство жилых построек. В таком случае их изображения группировались в одной или двух комнатах соответствующего сооружения. Подобную картину можно наблюдать в росписях вилл Годи в Лонедо, Эмо в Фандзоло, а также некоторых других памятников.

Декоративный цикл Паоло Веронезе (1528–1588) на вилле братьев Даниэле и Маркантонио Барбаро в небольшом селении Мазер был выполнен в 1559–1562 гг. В историографии эта роспись получила большое количество интерпретаций, отчасти связанных с выяснением вопроса о правомерности именования музами восьми фресковых героинь входной залы виллы. Еще больше разночтений вызвала попытка определения другого персонажа цикла – женской фигуры верхом на драконе, изображенной в софите соседнего с вестибюлем главного интерьера постройки. Возможное разрешение обеих проблем, как нам

кажется, заключается в выявлении иконографической взаимосвязи названных помещений с параллельным установлением той главенствующей роли, которую играла тематика росписи этих зал (а точнее – ее героини) в общей программе декоративного оформления памятника.

Участок земли у подножия одного из Азоланских холмов, на котором впоследствии была возведена вилла, принадлежал семейству Барбаро со второй половины треченто. Настоящей постройке предшествовал средневековый замок, располагавшийся в точности на том же месте, где и вилла XVI в. Отдельные фрагменты старых стен и потолка вошли в структуру ренессансного сооружения, что было обнаружено в ходе недавних реставрационных работ. Первая резиденция содержала также и фресковые декорации, выполненные около 1548 г. Джамбаттистой Понкини и Джироламо Маццони по заказу Франческо Барбаро<sup>1</sup>. В 1549 г., после смерти последнего, участок земли перешел к его двум сыновьям – Даниэле и Маркантонио.

Оба брата Барбаро были видными фигурами в политической и культурной жизни Венецианской республики второй половины XVI в. Даниэле Барбаро (1513–1570), в течение 10 лет изучавший философию в Падуанском университете, с 1548 по 1550 г. занимал должность посла La Serenissima в Англии, в 1550 г. был избран Патриархом Аквилеи, в 1560-м получил назначение в качестве официального историографа Венецианской республики, а около 1562-го принимал деятельное участие в Тридентском Соборе. Младший брат Маркантонио (1518–1585) также получил прекрасное образование и занимал высокие должности при Венецианской республике. Помимо государственной деятельности Маркантонио живо интересовался искусством и даже практиковал в качестве скульптора-любителя.

С начала 50-х годов XVI в. началось сотрудничество Даниэле Барбаро с создателем архитектурной типологии венецианской виллы эпохи Возрождения Андреа Палладио (1508–1580). Поначалу архитектор выполнял иллюстрации к комментированному изданию Витрувия, осуществленному Даниэле в 1556 г. К 1554 г. относится их совместная поездка в Рим. В этом же году начинается постройка виллы в Мазере, практически завершенная к 1558 г.

Главный фасад виллы состоял из центрального корпуса, оформленного ионическими полуколоннами большого ордера и увенчанного треугольным рельефным фронтоном, и двух флигелей. Последние соединялись с центральным корпусом посредством рустованных аркад. Этот фасад был ориентирован на юг. Северный фасад виллы был обращен к *giardino segreto*, включавшему в себя бассейн и полуэллиптический в плане нимфей, украшенный скульптурой, рельефами и фресками.

Плановое решение центрального звена парадного этажа постройки представляло собой следующую симметричную схему: к большому помещению южного крыла, имевшему форму креста, по бокам примыкали две малые комнаты. Северное крыло состояло из квадратной в плане залы, расположенной на одной оси с крестовым вестибюлем, и двух малых боковых комнат.

Фресковая роспись Паоло Веронезе покрывала стены и потолки указанных шести интерьеров (крестового вестибюля, главной залы и четырех боковых комнат). Поскольку интересующие нас изображения находились в основном в

двух первых помещениях, то в данном случае мы намерены сосредоточить наше внимание на росписях именно этих комнат.

В покои парадного этажа постройки вела лестница, укрытая за правой боковой аркадой, связывавшей главный корпус с одним из флигелей. Во внутреннем пространстве входная дверь располагалась на одной из стен северного рукава вестибюля. Это помещение, обычно именуемое Крестовой залой или Залой в форме креста (*Sala a Crociera*) благодаря своей плановой конфигурации, было первым, куда попадал знатный посетитель виллы, допущенный к лицезрению господских интерьеров. Продольная (более длинная) “перекладина” своеобразного креста на севере соединялась с главной залой – Залой Олимпа (*Sala dell'Olimpo*). Южный ее конец завершался балконом, выходившим на парадный фасад виллы. Из широких окон, которыми заканчивались оба конца поперечной (короткой) “перекладки”, открывался вид на окрестные холмы и равнины.

Поверхность стен продольной части крестового вестибюля средствами иллюзионистической живописи была преобразована в подобие двусторонней лоджии, состоявшей из двух арочных проемов на каждой из стен южного рукава и одного проема на каждой из стен северного. Вписанные в них панорамные пейзажи с горами, водоемами, развалинами храма, дорожками, повозками, всадниками, игроками в карты, стеллами и многочисленными руинами создавали впечатление единой природной среды, которая окружала мнимую архитектуру живописной лоджии.

Восемь ниш с женскими фигурами, в отношении идентификации которых исследователи до сих пор не могут прийти к единому мнению, были представлены на четырех стенах поперечной “перекладки” Крестовой залы. Помимо них декорация этой части помещения состояла из монохромных изображений всадников, расположенных под нишами, четырех иллюзорных дверей на тех же стенах и разнообразных военных трофеев, изображенных в простенках коротких торцовых стен<sup>2</sup>.

Причина появления разного рода интерпретационных теорий, относящихся к предполагаемым Музам крестообразного вестибюля, кроется в отсутствии современного текста, способного в какой-то мере разъяснить значение как интересующих нас фигур, так и фрескового цикла в целом. Первое более или менее развернутое описание росписи Паоло Веронезе в интерьере виллы братьев Барбаро в Мазере относится к XVII в. Согласно этому источнику, Веронезе “в зале, сделанной в форме креста, изобразил Муз с музыкальными инструментами”<sup>3</sup>. Все последующие исследователи (вплоть до 1972 г.) высказывались против подобной идентификации, называя героинь Крестовой залы просто “музыкантшами”. В качестве основного аргумента указывалось четное число женских фигур, никак не совпадавшее с традиционным количеством обитательниц Парнаса. Первым из таких исследователей еще в 30-е годы XIX в. стал Л. Крико<sup>4</sup>. Затем его поддержал Ш. Блан (1878), определивший героинь росписи как участниц оркестра<sup>5</sup>. Он же считал, что одна из музыкантш выступала в роли руководительницы этого небольшого коллектива и что продолговатый предмет у нее в руках есть не что иное, как дирижерская палочка<sup>6</sup>. В дальнейшем музицирующие женские фигуры Крестовой залы связывались преимущественно с темой Гармонии<sup>7</sup>, побеждающей Разногласие<sup>8</sup>.

В 1972 г. американский исследователь Р. Кок возвращается к первоначальному трактованию женских образов вестибюля как Муз, чье количество, по мнению автора, дополнялось до нужного числа центральной фигурой Залы Олимпа – девятой Музой Талией<sup>9</sup>. С его мнением отчасти были согласны Т. Путтфаркен (1980), Л. Крозато Ларшер (1982) и Ч. Хоуп (1985)<sup>10</sup>. Однако в отличие от Кока эти исследователи считали, что изображение девятой Музы (Терпсихоры) располагалось не в софите главной залы, а в правом верхнем углу аллегорической сцены свода Комнаты Вакха (*Stanza di Bacco*)<sup>11</sup>.

На наш взгляд, идентификация героинь фресковой росписи Крестовой залы с мифологическими обитательницами Парнаса вполне логично вытекает из актуальности темы Муз для росписей загородных построек эпохи Ренессанса – мест дружеских встреч и “ученых досугов” (“*otii docti*”) в свободное от хозяйственных забот время. Помимо этого существует и другое обстоятельство, касавшееся уже непосредственно виллы в Мазере. О том, что сельская резиденция братьев Барбаро ассоциировалась у современников с жилищем вдохновительниц и покровительниц искусств, можно судить по одному из эпитетов, который встречается в письме Джулии да Понте (1559) и относится к характеристике всего палладианского комплекса. В послании, адресованном Даниэле Барбаро и предшествующем времени выполнения росписи, знатная дама называет виллу Барбаро “своего рода новым Парнасом” (“*un nuovo Parnaso*”)<sup>12</sup>. Отсюда следует, что еще до появления в крестовом вестибюле фресковых героинь с музыкальными инструментами загородное имение в Мазере уже прочно связывалось с местом обитания Девяти Муз, что могло повлиять на выбор соответствующего сюжета при составлении программы декорации.

Некоторые особенности в способе представления названных женских персонажей также свидетельствовали в пользу их идентификации с Музами. Семь героинь (кроме Музы с бубном, изображенной в современном платье с расстегнутым корсажем) были облачены в темные антикизированные хитоны свободного покроя. Некоторые имели накидки поверх хитонов. Пять из восьми героинь были изображены босиком, три другие – в легких плетеных сандалиях. Наиболее убедительным аргументом, свидетельствовавшим в пользу идентификации персонажей росписи с Музами, являлись музыкальные инструменты, известные как устоявшиеся атрибуты по крайней мере восьми из девяти Муз. Так, Муза с виолой могла представлять Терпсихору или Талию, Муза с флейтой – Евтерпу, героиня с трубой – Каллиопу или Клио, женская фигура с пиффером – Музу Мельпомену, Музы с кифарой и бубном – соответственно Терпсихору и Эрато и, наконец, женщина с органом-портативом – Музу Полигимнию.

Четное число Муз, представленных в Крестовой зале, не является необычным фактом в истории искусства. Традиция изображения этих мифологических героинь дает достаточное количество примеров, когда одна из Муз помещалась отдельно от своих спутниц<sup>13</sup>. Однако в таком случае возникает вполне закономерный вопрос: какая именно из Девяти Муз была изображена Веронезе за пределами крестового вестибюля? Мнение Т. Путтфаркена о том, что ею была Терпсихора, изображение которой мы встречаем в аллегорической сцене Комнаты Вакха, едва ли можно считать верным. Возможно, что данная Муза была представлена мастером дважды, о чем свидетельствует атрибут в ее руках (вио-

ла да браччо), изображенный как в Крестовой зале, так и в росписи малой южной комнаты. Довольно спорной, по нашему мнению, выглядит идентификация девятой Музы Талии с центральной фигурой софита Залы Олимпа. Одной из причин нашего сомнения в правомерности подобного определения является отсутствие в росписи свода залы каких-либо атрибутов, обычно сопутствующих этой Музе.

С другой стороны, единственной из девяти обитательниц Парнаса, среди атрибутов которой ни разу не встречаются музыкальные инструменты, данные в руки всем восьми героиням Крестовой залы, является покровительница астрономии и астрологии – Муза Урания. Можно предположить, что изображение этой Музы было помещено вне интерьера Крестовой залы. Вполне возможно также, что именно она стала главной героиней росписи свода соседней Залы Олимпа – главного из парадных помещений виллы Барбаро в Мазере.

При переходе из Крестовой залы в южную Залу Олимпа зритель попадал в совершенно новое иллюзорное пространство. При декорировании стен этого помещения мастер повторил знакомый нам по предыдущему интерьеру прием, благодаря которому квадратная в плане зала превращалась в открытую беседку с видами на водные и холмистые просторы. По бокам от двери, ведущей в Крестовую залу, он поместил монохромные фигуры в нишах. Оригинальностью отличалась фресковая роспись верхнего яруса Залы Олимпа. Эту часть помещения художник декорировал с помощью четырехсторонней балюстрады, образующей балкон с изображенными на нем членами семейства Барбаро – супругой Маркантонио Джустинианой Джустиниани, тремя их сыновьями и старухой кормилицей. На этом уровне заканчивалась так называемая земная сфера декорации Залы Олимпа. Далее следовал цилиндрический свод, опиравшийся на четыре живописные витые колонны и четыре такие же резные консоли, ставший местом действия “небесной” части росписи. В софите свода был изображен восьмигранный окулюс, в центре которого, на фоне светящейся субстанции, парила женская фигура в античных одеждах верхом на драконе. Вокруг нее располагались изображения семи олимпийских богов, восседавших на облаках. Присутствовавшие здесь Юпитер, Сатурн, Диана, Меркурий, Венера, Аполлон и Марс олицетворяли семь известных в античности планет. Эти же персонажи должны были символизировать небесные сферы. Оставшаяся часть цилиндрического свода залы была заполнена изображениями Четырех Основных Стихий (Земли, Воды, Воздуха и Огня) и Четырех Сил античной космологии (Любви, Фортуны, Плодородия и Изобилия). Люнеты свода были расписаны фигурными сценами, олицетворявшими Четыре Времени Года.

Тексты XVI–XVII вв., содержащие довольно лаконичные отзывы о фресках виллы Барбаро, ни в коей мере не помогают определению заглавной фигуры декорации этой залы. Возможно, именно поэтому последующая историография демонстрирует по крайней мере шесть (!) различных вариантов ее интерпретации. Так, в 1833 г. Л. Крико определил героиню росписи как аллегория Вечности<sup>14</sup>. Следующая интерпретация дана в статье Ш. Блана, идентифицировавшего женскую фигуру на драконе с аллегорией Бессмертия<sup>15</sup>. До 1961 г. большинство исследователей придерживалось первого варианта интерпретации, пока Н. Ивановым не было высказано мнение о том, что главной фигурой Залы

Олимпа была не кто иная, как Божественная Мудрость (*Sapientia Divina*)<sup>16</sup>. В дальнейшем этого же мнения придерживались Т. Пиньятти, Л. Крозато Ларшер, Ч. Хоуп и некоторые другие исследователи<sup>17</sup>. Очередной вариант интерпретации принадлежал Р. Коку, который, как уже говорилось выше, назвал героиню девятой Музой Талией, дополнявшей четное число покровительниц искусств, изображенных в Крестовой зале<sup>18</sup>. В 1980 г., положившем начало новому этапу изучения иконографии фресок виллы Барбаро, Д. Льюисом была опубликована статья, где автор высказал мнение о сходстве многих фресковых изображений виллы с текстом “Описания Эллады” Павсания (II в. н.э.)<sup>19</sup>. В частности, женская фигура в центре свода была определена как Аристодама (возлюбленная Асклепия), а дракон, на котором она восседала, – как мифологический врачеватель, являвшийся к своей супруге в зверином обличье<sup>20</sup>. Шестая интерпретация содержалась в статье американской исследовательницы И.Дж. Рейст, связавшей названное изображение с понятием Божественной Любви (по Эмпедоклу)<sup>21</sup>.

Если принять за аксиому определение героинь соседнего вестибюля как восьми Муз, то из всех перечисленных интерпретаций наиболее логичной на первый взгляд выглядит та, где центральная фигура Залы Олимпа была названа девятой Музой, по имени Талия. Согласно автору данной концепции Р. Коку эта героиня выступала в роли движущей и объединяющей силы небесных сфер. Напомним, что последние были представлены в виде семи олимпийских богов, восседавших на облаках вокруг интересующей нас фигуры. Однако помимо уже отмеченного нами весьма красноречивого отсутствия во фресках Залы Олимпа символики этой Музы против подобной интерпретации свидетельствует также и другой существенный фактор. Будучи покровительницей комедии и пасторальной поэзии, Талия с трудом могла бы представить восьмую небесную сферу, без которой число последних оставалось неполным. Наряду с этим в пользу высказанной нами ранее гипотезы, согласно которой девятой Музой, изображенной отдельно от остальных восьми героинь росписи вестибюля, а точнее – в самом центре софитной композиции Залы Олимпа, могла быть не Талия, а Урания, свидетельствовала еще одна немаловажная символическая деталь. Речь идет об астробалии, которая была изображена в руках одного из путти, помещенного между Меркурием и Дианой. Этот деревянный прибор, применявшийся для астрономических измерений и наблюдений вплоть до XVIII в., являлся устойчивым атрибутом живописных и рельефных изображений Музы астрономии и астрологии – Урании<sup>22</sup>. Вполне очевидно, что появление астробалии среди изображений свода залы не могло быть случайным. Его можно связать как с известным фактом интереса старшего из братьев Барбаро к науке о небесных телах<sup>23</sup>, так и с символикой заглавной фигуры росписи, которую мы предлагаем определять в качестве покровительницы этой науки Музы Урании.

Помещая в центр октагона Уранию, мы получаем стройную космологическую систему, в центре которой оказывалась представительница внешней и самой большой из небесных сфер – неба неподвижных звезд. Согласно Платону эта сфера заключала в себе остальные семь<sup>24</sup>, явленные нам во фресках виллы Барбаро в виде семи олимпийских богов. Мысль о превосходстве сферы Урании над всеми небесными сферами вполне определенно была высказана Плутархом

в диалоге, посвященном обсуждению числа Муз: “После некоторого молчания я сказал, что как сам Платон пытается, прослеживая имена богов, раскрыть их силу, так и мы должны поставить во главе всех небесных явлений [...] одну из Муз, Уранию. И естественно предположить, что управление ими не должно быть разнообразным и сложным, ибо в их основе лежит единая и простая природа. А где возможны многие и различные нарушения гармонии и отступления от ритма, там необходимо разместить остальных восемь Муз, каждая из которых исправляет определенный вид ошибок против порядка и гармонии”<sup>25</sup>.

Практически такую же картину мы можем наблюдать во фресках двух центральных интерьеров виллы Барбаро, где помещенная в зените софитной декорации главной залы Муза Урания (восьмая небесная сфера) вместе с подвластными ей остальными семью сферами осуществляла гармоничное управление различными элементами мироздания, также присутствовавшими в живописной декорации этого помещения. Среди них были Четыре Основные Стихии (Земля, Вода, Воздух и Огонь), представленные в обличье Кибелы, Нептуна, Юноны и Вулкана в четырех углах фресковой композиции свода, Четыре Силы античной космологии (Любовь, Фортуна, Плодородие и Изобилие), изображенные в виде монохромных фигур по сторонам света от центрального октагона, и Четыре Времени Года, аллегоризированные в двух сценах боковых люнет. Что касается восьми Муз из соседней Крестовой залы, то их обязанностью могло стать перенесение темы Гармонии мироздания в земное измерение, а точнее, ее проекция на мир сельского поместья, для которого покровительство этих героинь являлось залогом разумного порядка, царившего во всех сферах загородного существования. Наглядная модель такого порядка была воплощена во фресках малых боковых комнат виллы. Декорация этих помещений содержала подробное разъяснение различных сторон идеала гармоничной сельской жизни на Терраферме: от морализирующих постулатов фресок боковых комнат северного крыла до своеобразного гимна сельскому хозяйству и семейному счастью в росписях противоположных им южных. Возвращаясь к Музам крестового вестибюля, стоит заметить, что их изображения были расположены в нижнем ярусе декораций, т.е. на том самом уровне, параллельно которому протекала повседневная жизнь обитателей виллы. Необходимо также добавить, что в отличие от большинства живописных персонажей данного яруса, представленных в основном в виде монохромных фигур, имитировавших бронзовую или мраморную скульптуру, Музы Крестовой залы были выполнены в полихромной технике. Это сближало их с реальными персонажами, запечатленными во фресках падуг свода главной залы. В результате можно констатировать, что Девять Муз виллы в Мазере мыслились как полноправные обительницы виллы. Это же, в свою очередь, делало загородный дом семейства Барбаро в Мазере достойным того определения, согласно которому этот сельский комплекс у подножия лесистого предальпийского холма становился вполне пригодным местом для проживания там героев античной мифологии.

В заключение следует добавить, что во фресковых циклах венецианских вилл эпохи Возрождения практически неизменно присутствовали мифологические персонажи. Помимо Девяти Муз наиболее частыми героями этих росписей были Юпитер и Юнона, Вакх и Церера, Вулкан и Венера, Марс и Аполлон,

Амур и Геракл. Как правило, их появление было связано с желанием в наглядной сюжетной или аллегорической форме представить различные стороны не всегда достижимого идеала сельской жизни. Напомним, что среди основных заповедей этого идеала были гармоничное сочетание трудовых будней и интеллектуального досуга, бережное отношение к ценностям семейного порядка и следование моральным законам добродетельной жизни на лоне природы. Что касается Девяти обитательниц Парнаса, то их присутствие во фресках венецианских загородных построек помимо олицетворения интеллектуального досуга в отдельных случаях могло приобретать дополнительное значение. Как мы уже убедились на примере фрескового цикла в Мазере, они могли выступать в роли некоего объединяющего звена, связывавшего в единое целое тот разумный распорядок, которому в эпоху Возрождения была подчинена загородная жизнь владельца виллы на Терраферме.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Battilotti D. Villa Barbaro a Maser: un difficile cantiere // Storia dell'arte. 1985. N 35. P. 42; *Idem*. The villas of Palladio. Milano, 1995. P. 82.

<sup>2</sup> О том, каким образом было оформлено утратившее свою фресковую роспись сводчатое перекрытие Крестовой залы, судить довольно сложно. Согласно описанию Ридольфи, на сводах комнаты Веронезе написал "гирлянды и ветви деревьев" (*Ridolfi B. Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Padova, 1837. Vol. 2. P. 12*). Остается лишь гадать, было ли это сделано в виде живописной перголы, часто использовавшейся для декорации сводов вестибулей венецианских вилл, или посредством компонования живописного фриза из гирлянд с изображением открытого неба и отдельных ветвей деревьев, подобно тому как это было продемонстрировано в росписи падуг малых комнат виллы.

<sup>3</sup> *Ibid*.

<sup>4</sup> *Crico L. Lettere sulle belle arti trevigiane. Treviso, 1833. P. 92–99.*

<sup>5</sup> *Blanc Ch. Les fresques de Véronèse au chateau de Masér près de Trévisé // Gazette des Beaux-Arts. 1878. [Vol.] 17. P. 389.*

<sup>6</sup> Данное заявление, на наш взгляд, не может претендовать на истинность, так как предмет, который музыканта держит в руках, похож скорее на обыкновенную флейту, чем на ренессансную "battuta", использовавшуюся с XV в. для "шумного" отсчета сложных ритмов во время совместного исполнения музыки. Тем не менее исследователь удачно подмечает единство антропологического типа всех женских персонажей Крестовой залы, который он связал с реальным женским типом в окрестностях селения Мазер: "Женщины здесь красивы независимо от возраста, даже в старости, когда они становятся похожи на микеланджеловских сивилл. Их взгляд одновременно и приветлив и горд" (*Blanc Ch. Op. cit.*).

<sup>7</sup> См.: *Medea A. Guida agli affreschi // Palladio, Veronese e Vittoria a Maser / A cura di B. Berenson. Milano, 1960. P. 85–195.*

<sup>8</sup> См.: *Ivanoff N. La tematica degli affreschi di Maser // Arte Veneta. 1970. [Vol.] 24. P. 210.*

<sup>9</sup> *Cocke R. Veronese and Daniele Barbaro: The decoration of the villa Maser // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1972. [Vol.] 35. P. 239.*

<sup>10</sup> *Puttfarken T. Bacchus und Hymenaeus: Bemerkungen zu zwei Fresken von Veronese // Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz. 1980. S. 14; Crosato L. Considerazioni sul programma iconografico di Maser // *Ibid*. 1982. [Vol.] 26. S. 223, 225; Hope Ch. Veronese and the Venetian tradition of allegory // Proceedings of the British Academy. Oxford, 1986. [Vol.] 71. P. 415.*

<sup>11</sup> *Ibid*.

<sup>12</sup> Цит. по: *Azzi Visentini M. L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento. Milano, 1984. P. 213*

<sup>13</sup> В качестве иллюстрации можно привести миниатюру XIV в. из панегирика, выполненного в Прато для короля Роберта Неаполитанского, где изображение одной из Девяти Муз было вынесено на отдельную страницу (*Marle R. van. Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et a la Renaissance et la decoration des demeures. La Haye, 1932. Vol. 2. P. 277*). Дополнительным и далеко не последним примером является также заглавная страница из трактата "De Harmonia Musicorum Opus" Франкино Гаффурio (1494).

<sup>14</sup> *Crico L. Op. cit. P. 92–99.*

<sup>15</sup> *Blanc Ch. Op. cit. [Vol.] 18. P. 128.*



- <sup>16</sup> Ivanoff N. Il sacro e il profano negli affreschi di Maser // *Ateneo Veneto*. 1961. P. 99–104.
- <sup>17</sup> Pignatti T. Veronese: La villa di Maser. Milano, 1968. P. 7; *Crosato Larcher L.* Considerazioni sul programma iconografico di Maser // *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*. 1982. [Vol.] 26. S. 244–245; *Hope Ch.* Op. cit. P. 416; *Pignatti T., Pedrocco F. Veronese*. Catalogo completo dei disegni. Firenze, 1991. P. 13; *Idem.* Veronese. Milano, 1995. Vol. 1. P. 174.
- <sup>18</sup> *Cocke R.* Op. cit. P. 232; *Idem.* Wit and humour in the work of Paolo Veronese // *Artibus et Historiae*. 1990. N 21. P. 133.
- <sup>19</sup> *Lewis D.* Il significato della decorazione plastica e pittorica a Maser // *Bollettino del CISA*. 1980. [Vol.] 22. P. 203–213.
- <sup>20</sup> *Ibid.* P. 210; *Lewis D.* Classical text and mystical meaning: Daniele Barbaro's program for the villa Maser // *Klassizismus: epoche und probleme: Festschrift für Erik Forssman*. Hildesheim; Zürich; New York, 1987. P. 299; *Idem.* The iconography of Veronese's frescoes in the villa Barbaro // *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Venezia. 1990. P. 319.
- <sup>21</sup> Согласно античному философу Эмпедоклу (V в. до н.э.), Любовь и Ненависть (Вражда) представляли собой две противоборствующие и одновременно движущие силы всего сущего. По мнению исследовательницы, в основе программы росписи всей виллы лежала диалектическая идея постоянной борьбы этих сил (*Reist I.J.* "Divine love" and Veronese's frescoes at the villa Barbaro // *The Art Bulletin*. 1985. [Vol.] 67, N 4. P. 623).
- <sup>22</sup> *Eorsi A.K.* Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona // *Acta Historiae Artium*. 1975. [Vol.] 21, N 1–2. P. 15–59.
- <sup>23</sup> Увлечение Даниэле Барбаро астрономией является широко известным фактом. Примечательно, что специально для занятий астрономическими исследованиями он собственноручно изготавливал астролябии и солнечные часы (*Holberton P.* Palladio's villas: life in the Renaissance countryside. L., 1990. P. 94).
- <sup>24</sup> *Платон.* Государство // *Собр. соч.*: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 591, прим. 25.
- <sup>25</sup> *Плутарх.* Застольные беседы. Л., 1990. С. 176.

# “ПОДВИГИ ГЕРАКЛА” НА ВИЛЛЕ ФАРНЕЗЕ В КАПРАРОЛА

*И.И. Тучков*

“Мир” ренессансной виллы<sup>1</sup> своим возникновением и существованием обязан классической традиции и связан с разнообразным спектром античных представлений, идей и художественных форм. Об этом уже неоднократно говорил и писали<sup>2</sup>. Однако следует особо отметить, что в связи с последовательной светскостью и подчеркнутой классичностью загородных резиденций, с их своеобразным и уникальным художественным континуумом, виллы Возрождения, пожалуй, как ни одно из явлений ренессансной культуры и искусства живут в наиболее тесном единстве и родстве с протагонистами языческих мифов.

Языческая мифология с ее преданиями и персонажами, зримо воплощенная в художественных образах богов и богинь, как извлеченных из забвения античных (показательна судьба обширнейшего скульптурного наследия виллы Адриана в Тибуре, перенесенного Пирро Лигорио в том числе и на виллу д’Эсте в Тиволи), так уже и вновь созданных ренессансных, использовалась в убранстве загородных резиденций Возрождения в самом широком понимании этого слова. Отношение к античному мифу было, как правило, за довольно редким исключением некоторых предельно перегруженных гуманистических комментариев, лишено сложного эзотерического подхода в последующие столетия. Античная мифология трактовалась главным образом как моральные поэтически аллегории или как аллегорическое выражение некоторых религиозных, научных или философских истин<sup>3</sup>. Из нее извлекались в первую очередь моральные поэтические, повествовательные, исторические, топографические и, конечно, семантические аспекты многозначных смыслов античной мифологии. Именно такое понимание языческого мифа отличает его употребление в декоративном убранстве интерьеров и парков вилл Ренессанса.

Еще в загородных резиденциях Древнего Рима по вполне понятным причинам привольно обитал весь языческий пантеон, персонажей которого можно было там встретить и воочию, как довелось Горацию увидеть Вакха в окрестностях своей Сабинской виллы, поучающего “мудрости песенной” нимф и “сатиров козлоногих” в “пустыне утесистой” (Гораций. Оды, II, 19), и в многочисленных скульптурных и живописных подобиях. На виллах Возрождения лишь продолжили эту хорошо знакомую традицию в первую очередь благодаря подчеркнутой классичности архитектурного облика ренессансных загородных резиденций, их декоративного убранства и соответствующего стиля жизни. Это проявлявшаяся во всем утрированная антикизированность требовала созвучных программных решений и образного мира в декорации интерьеров, фасадов парка виллы. А во-вторых, потому, что для хозяев вилл и их создателей при последовательном подражании античной вилле естественным представлялось поселить классических богов где-нибудь на холмах Фьезоле, в древнем Тибуре или на “приятной возвышенности”<sup>4</sup> Берийских холмов. Классические боги в бук

вальном смысле слова населяют ренессансную виллу, что позволяет вспомнить и использовать как метафору известное положение о древнеримской религиозной практике ироничного Петрония: “Наша округа полным-полна богов-покровителей, так что бога здесь легче встретить, чем человека” (Петроний. Сатирикон, 17), подтвержденное основателем Вивария в самом конце существования античной истории: “Кажется, что в стенах Рима живет еще один народ, состоящий из статуй” (Кассиодор. Хроники, III, II). В живописном и скульптурном убранстве фасадов и интерьеров самой ренессансной виллы, в ее парке и в саду, на зеленых партерах и в тенистых перголах, среди звенящих струй фонтанов и в прохладе беседок, в сумраке гротов и павильонов обитают бесчисленные античные боги и богини, божества и герои, музы и вакханки, как, впрочем, и причисленные к этому мифопоэтическому строю величественные персонажи столь чтимой эпохой Возрождения античной истории. Пространство виллы и ее парка благодаря осмысленным и целенаправленным усилиям ее владельца и создателя предстает перед современниками и позднейшими посетителями предельно мифологизированным из-за своей наполненности зримыми образами богов и героев языческой древности, с яркой конкретностью их жизненной судьбы и многозначной насыщенностью связанного с ними исторического предания. И эта родовая черта живописной и скульптурной декорации загородных резиденций из-за присущего ей и в дальнейшем классического субстрата сохранится не только в эпоху Возрождения, но будет отличать их и в последующие столетия<sup>5</sup>.

Всегда настойчиво искомое единство мира ренессансной виллы и мира окружающей природы, выраженное в ее архитектурных формах<sup>6</sup>, в видах, которые открываются из ее интерьеров и павильонов<sup>7</sup>, в неперменном наличии пейзажной декорации в ее внутреннем убранстве, в характере устройства и программе декорирования парка виллы делало естественным присутствие на ней языческих богов. Они легко проникали в устроенный мир загородной резиденции из ее ближайших окрестностей, где всегда обитали в античные времена<sup>8</sup>, таясь пережили долгие столетия гонений и преследований и вновь обрели вполне легальный покой в комфорте возрожденческих мифопоэтических представлений. Они поселяются в привычном окружении среди любимых горных вершин, холмов, гротов, пещер, рощ, источников, ручьев и рек в эпоху Возрождения, в связи с чем можно вспомнить только несколько из великого множества примеров. У истоков Сорги в Воклюзе на вилле Петрарки “одна лужайка тенистая, пригодная только для занятий и посвященная нашему Аполлону... другая... ухоженной на вид принадлежит Бромии...”<sup>9</sup>. На фьезоланских холмах “ревностно служат Диане”, где “стройная и высокая” богиня пребывает среди шумящей толпы “блестящих нимф”, но сюда вполне естественно может явиться “в ослепительных лучах” и Венера<sup>10</sup>. А уже упомянутый Вакх (Бромий), а вместе с ним Ариадна, сатиры и нимфы, Силен и Мидас шествуют, славя наслаждения дня сегодняшнего, по флорентийской округе<sup>11</sup>. Дриады, Бахус, Пан, пирующий с ним, и вездесущие музы, фавны, сильваны даже добираются до Пенсхерста – загородной усадьбы Роберта Сидни, младшего брата известного Филипа Сидни<sup>12</sup>.

Но античные боги не просто обитают в непосредственной близости от ренессансной виллы, придавая ей искомую классичность. Они начинают оказывать покровительство и помогать владельцу виллы Возрождения, открывая тем

самым долгую, весьма плодотворную и творческую историю, которая найдет свое продолжение где-нибудь в Версале, в Чизвик-хаусе или в Архангельском. Античные боги содействуют Агостино Киджи в любовных приключениях и в супружеской любви, одновременно сделав возможным удачное стечение обстоятельств его жизненной судьбы, расположившись в астрологической декорации на своде лоджии Галатеи на вилле Фарнезина в Риме<sup>13</sup>. Боги и герои ранней римской истории, ставшие такими же мифическими персонажами еще в античной традиции, обитавшие и действовавшие там же, где будет расположена позднейшая вилла Бальдассаре Турине на Яникуле, принимают участие в судьбе владельца, напоминая о его деяниях и положении в обществе<sup>14</sup>. Верность топографическим реалиям будет отличать и декорацию интерьеров и парка виллы д'Эсте в Тиволи<sup>15</sup>. Но если для кардинала д'Эсте в древнем Тибуре важнее будет обратить внимание на моральный подвиг Геркулеса, а не только на присутствие знаменитого героя в собственном святилище по соседству с виллой, то для кардинала Фарнезе подвиги Геркулеса, совершенные в окрестностях его виллы в Капрарола, имеют самое прямое отношение к судьбе семьи Фарнезе и личной участи владельца. Топографический принцип в декорации виллы Фарнезе в Капрарола и особенно в убранстве Лоджии, или Зала, Геркулеса будет реализовываться виртуозно и последовательно. В этом и нужно видеть своеобразие этого монументального ансамбля.

Палаццо, или, – что меньше отвечает если не сути, то внешнему облику этой загородной резиденции, – вилла Фарнезе в Капрарола, расположено в окрестностях озера Вико, носившего в древности памятное имя Lacus Ciminus, и недалеко от Монте Венере, в этруских землях, на одном из Циминийских холмов, известных страшным и непроходимым лесным массивом, “циминийскими чащобами”, “неприступными даже для купцов”, и тягостным для римлян поражением в Кавдинском ущелье (Тит Ливий. История, IX, 11; 36; X, 24), точнее, на юго-восточном склоне скалистого холма, обращенном к приближающимся городским постройкам небольшого городка Капрарола и его окрестностям – “богатым полям Этрурии” (Тит Ливий. История, IX, 36, 11). История ее создания и декорирования протяженна во времени, сложна, богата временными “перерывами”, но целенаправленна и последовательна. И при всех прихотливых изменениях связана с семьей Фарнезе, храня память о совершенных по соседству с ней деяниях Геркулеса.

Миф о Геракле, или, – что для ренессансного Рима было гораздо ближе, – миф о Геркулесе, чрезвычайно популярен в Италии в эпоху Возрождения. В нем привлекали главным образом героическая целеустремленность и величие его подвигов, совершенных в тяжелейших обстоятельствах, моральная доблесть, *virtù*, позволившие ему достигнуть бессмертия и быть причисленным к олимпийскому пантеону. К тому же история Геркулеса и его подвигов связывала один из них с территорией Италии, как и само название страны, с Римом и Лациумом, с созданием Великого алтаря в честь героя на Бычьем форуме и храма Геркулеса (Диодор Сицилийский. Историческая библиотека, IV, 17–24, особенно см.: 21, 1–4; Аполлодор. Мифологическая библиотека, II, V, 10; см. также: Дионисий Галикарнасский. Римские древности, I, 39; Вергилий. Энеида, VIII, 190–272; Овидий. Фасты, I, 543–884; Проперций. Элегии. IV, 9)<sup>16</sup>. Подробно ее рассказы-

вает и Тит Ливий, особо обыгрывая деяния мифического героя и первые шаги, сделанные им, в созидании грядущего величия Рима (Тит Ливий. История, I, 7, 4–10). Сервий же приводит дополнительные данные о поступках героя в окрестностях Рима, которые были наиболее близки владельцу виллы Фарнезе, говоря о создании Геркулесом озера Вико (Lacus Ciminus) среди Циминийских холмов, южнее Витербо по соседству с Капрарола (Сервий. Комментарий к Энеиде Вергилия, VII, 697).

Обычно Геркулес олицетворяет героическую, сильную личность, преодолевающую трудными и напряжением всех сил всевозможные препятствия на своем пути. Поэтому уместен, как считает Варрон, применяемый к нему эпитет Победитель, ибо он одолел всех чудовищ. “А всего Геркулесов – 43, так как все поступающие доблестно именуются Геркулесами” (Сервий. Комментарий к Энеиде Вергилия, VIII, 564), что открывает возможность для сравнения каждого доблестного мужа с Геркулесом и не только в античной практике. И Цицерон, говоря, что человеческая доблесть бессмертна, вспоминает Брута, Камилла, Сципиона и многих других, прославивших и укрепивших римскую державу, пребывающих в собрании богов, “и души их подобны Гераклу, ведь боги – это те, кто оказал людям наибольшие услуги” (Цицерон. О природе богов, II, XXIII, 62). А Боэций, завершая античную традицию оценки Геркулеса, открывает путь для сравнения себя с классическим героем в последующие времена<sup>17</sup>.

К этой традиции, столь важной для ренессансной мысли<sup>18</sup>, примыкает кардинал Фарнезе, сравнивая свои деяния и собственную личность с Геркулесом. К тому же по соседству с его резиденцией в Капрарола Геркулес совершил великие подвиги, что и нашло отражение в декорации Лоджии Геркулеса на вилле в Капрарола.

Декорация интерьеров виллы Фарнезе в Капрарола началась, когда само здание еще не было завершено<sup>19</sup>. В 1561–1562 гг. Таддео Дзуккаро и его мастерская, в том числе и его брат Федерико, активно трудились над украшением северных и северо-восточных апартаментов первого этажа резиденции, обычно использовавшихся для летнего пребывания, работу над которым Виньола начал в 1559 г. В таком составе мастерская действовала до смерти Таддео в ноябре 1566 г., после чего ее возглавлял его брат Федерико Дзуккаро до лета 1569 г., когда начавшиеся разногласия с кардиналом Фарнезе прервали его работу здесь. Другие мастера и среди них Якопо Бертоя, Джованни да Векки и Раффаэллино да Реджио украсили фресками остальные помещения виллы. Последние значительные работы по декорированию резиденции Фарнезе проводились с 1580 по 1583 г., когда была украшена большая спиральная лестница. Антонио Темпеста поместил на сводах декорацию из гротесков, а свободные пространства между спаренными пилястрами стен были заняты большими пейзажными композициями.

В программе и художественных особенностях декоративного убранства интерьеров виллы нашла свое отражение главная и амбициозно заявленная идея создания целого ансамбля резиденции Фарнезе, пришедшаяся по душе его владельцам и реализованная его создателями. Вилла, или дворец Фарнезе в Капрарола, – это величественный, торжественный и суровый монумент, воздвигнутый во славу семьи Фарнезе, ее величия и власти, что проявилось в первую оче-

редь в его архитектурных формах. Он возвышается над маленьким городком Капрарола и замыкает перспективу прорезающей его главной улицы, специально отстроенной Виньолой с учетом этого столь важного эффекта. Дворец Фарнезе благодаря строгим и выверенным формальным приемам всего архитектурного замысла, легко прочитываемым глазом и выявленным формам сурового пентагона “крепостного” объема здания, продуманной организации пространства на площади перед дворцом, последовательной проведенной осевой композиции мощным изгибам пологих пандусов, четкому рисунку маршей лестниц, рустованным порталам и русту фасадов, мужественной дорике ордерных форм настойчиво утверждает власть семьи Фарнезе над самим городом и над его окрестностями.

Основной элемент объемно-пространственного и декоративного решения главного фасада – Лоджия, или Зал Геркулеса (первоначально не застекленная). Она зримо выделена пятью мощными арками, опирающимися на столбы рустом, ордерной декорацией и цветом в центральной части *Piano nobile*. Ее господствующее значение в организации фасада, в плановом решении здания а также в функциональном использовании владельцами будет подхвачено и развито в декоративном убранстве. Именно из Лоджии открывается широкий вид на окрестности Капрарола и сам город с его центральной улицей, ведущей к резиденции Фарнезе, над которыми и господствует дворец. Лоджия Геркулеса служила столовым залом дворца, предназначенным для частных трапез, где любил проводить время его владетель, кардинал Фарнезе, в ближайшем окружении, наслаждаясь видом на свои владения<sup>20</sup>. Это общая практика использования лоджии виллы начиная еще с античных времен, которая и позволила стать лоджии наиболее характерным и приметным атрибутом архитектуры за городской резиденции. Причем кардинала Фарнезе волновала не столько красота пейзажей, что было обычным для ренессансного обитателя виллы, а, может быть, более глубокое чувство радости от наслаждения, даруемого лицезрением своих собственных владений. В предшествующей и современной ему истории вилл Возрождения можно найти подобные примеры, и надо думать, что они не только были известны обладателю Капрарола, но и доставляли приятную, по разным причинам, возможность для своего сравнения с предшественниками и современниками.

В середине XV столетия Козимо Медичи предпочитал свою собственную родовую, как и вилла кардинала Фарнезе, загородную резиденцию в Кафаджоло, доставшуюся ему от отца, Джованни ди Биччи де Медичи в 1443 г., вилле своего сына во Фьезоле, поскольку все, что он видел вокруг себя в Кафаджоло, было создано его собственными руками, тогда как пребывание во Фьезоле не давало ему такой возможности<sup>21</sup>. Подобные предпочтения были вполне в духе стоических взглядов Козимо Старшего, и ему могли быть близки слова римского стоика Сенеки: “Куда я ни оглянусь – всюду вижу свидетельства моей старости... Усадьба эта выросла под моими руками; что же меня ждет, если до того искрошились камни – мои ровесники?... А об этих платанах явно никто не заботился... (управляющий. – *И.Т.*) клянется моим гением, что все делает, ухаживает за ними... но деревья-то старые! А платаны эти, между нами говоря, сажал я сам, я видел на них первый лист” (Сенека. Письма, XII, 1–2).

Однако история создания виллы во Фьезоле свидетельствует еще об одной возможности восприятия видов, открывающихся из ее помещений и сада, которая, может быть, была ближе и понятнее кардиналу Фарнезе. Вилла была подарена Козимо Старшим своему сыну Джованни Медичи незадолго до 1455 г., а чуть раньше она была заказана Микелоццо. К тому же место, где она располагалась, было сознательно выбрано ради прекрасного вида, который открывается из ее помещений. И для того, чтобы дополнительно обыграть эту особенность виллы, Микелоццо были приспособлены массивные субструкции, возвышающие ее и поддерживающие саму виллу и ее сад на склоне холма, а сама вилла лишилась привычного для предшествующих вилл Медичи, и не только этой семьи, замкообразного облика<sup>22</sup>.

Примечательная для современников индивидуальность виллы во Фьезоле была подчеркнута во фреске Гирландайо “Успение Богоматери” в Санта Мария Новелла, где она изображена в пейзажном фоне, и сохранила свое значение для последующих поколений. В сочинении Джузеппе Дзокки “*Vedute delle ville e altri luoghi della Toscana*” (Firenze, 1744) также подчеркивается открытость в окружающий пейзаж виллы во Фьезоле<sup>23</sup>. Но для самих Медичи важнее было помимо наслаждения, даруемого пленительными пейзажами, и то, что наиболее эффектный вид, который открывался из виллы, был обращен в сторону Флоренции, города, где они были единовластными правителями. Чуть позднее, в самом конце XV в., из-под шести открытых арок лоджии виллы Бельведер папы Иннокентия VIII в Риме открывался вид на Лациум, на северные окрестности города, в том числе на Монте Марио, тогда как южная стена была украшена пейзажными композициями, выполненными Бернардо Пинтуриккио.

В “римском путеводителе” Франческо Альбертини, написанном в 1509 г. и опубликованном в 1510-м, автор сообщает, что в простенках главной лоджии были изображены “наиболее знаменитые города Италии”<sup>24</sup>. Этот факт с большими деталями подтверждает и Вазари: “...в 1484 г. папа Иннокентий VIII, генуэзец, поручил ему (Бернардо Пинтуриккио. – *И.Т.*) расписать несколько зал и лоджий в Бельведерском дворце, где между прочими вещами он по желанию этого самого папы расписал одну из лоджий сплошь одними видами, изобразив там Рим, Милан, Геную, Флоренцию, Венецию и Неаполь во фламандской манере, что весьма понравилось, так как это давно уже больше не делалось...”<sup>25</sup>. С. Сандстрём, много сделавший для изучения декорации виллы Бельведер и подробно анализируя внешнеполитическую деятельность папы Иннокентия VIII, считает, с учетом уточнения датировки Вазари – 1487 г., что здесь действительно были изображены наиболее знаменитые города Италии. Подобное решение, как и ориентация виллы на север и соответственно восприятие видов, которые открывались из ее лоджии, по его мнению, было продиктовано политическими амбициями Иннокентия VIII и папства в этот период<sup>26</sup>. И, хотя эта точка зрения позднее была подвергнута критике<sup>27</sup>, тем не менее нельзя исключать политического аспекта в декорации лоджии виллы Бельведер и в оценке видов, которые оттуда открываются. Об этом следует помнить, когда далее речь пойдет о политической трактовке пейзажной декорации Лоджии Геркулеса на вилле Фарнезе в Капрарола. К тому же и современник кардинала Фарнезе, кардинал д’Эсте, таким же образом относился к видам из его виллы в Тиволи, ее лоджии и

триклиния, к пейзажной декорации ее интерьеров и программе устройства парка<sup>28</sup>.

Таким образом в плановом решении главной лоджии виллы Фарнезе – ее место в общей объемно-пространственной композиции всего ансамбля, характер ее архитектурной декорации и ориентация, – опираясь на предшествующую и современную традицию, были использованы все возможности для прославления рода и кардинала Фарнезе, его благородства, обширности и многообразия земельных владений. И эта тема получила дальнейшее развитие в живописной декорации лоджии, привнося в нее дополнительно еще топографический и антикизирующий моменты. Причем крепостной и замкообразный облик резиденции Фарнезе в Капрарола лишь усиливал аристократический и феодальный по своей сути смысл архитектурной и живописной декорации Лоджии Геркулеса.

Программа декорации Лоджии, или Зала Геркулеса, включая пейзажные композиции и темы, связанные с античным героем, посвящена прославлению семьи Фарнезе. Но сама эта амбициозная большая программа и ее художественная трактовка будут подготовлены в убранстве других помещений виллы. Уже декорация главных апартаментов первого этажа, или *Piano degli Ufficiali*, помогает прочтению фресок главного зала *Piano nobile*. Вестибюль виллы украшен фресками работы Федерико Дзуккаро и его мастерской с пейзажными видами самого городка Капрарола, его окрестностей, а также видами портовых городов Мальты и Мессины, принадлежавших Фарнезе. Прямо над вестибюлем, в *Piano nobile*, и располагается Зал Геркулеса, в буквальном смысле слова господствуя над ним и опираясь на него. Пейзажная тема в его декорации продолжает и развивает убранство вестибюля, обыгрывая набор пейзажных сюжетов, их включенность в общую концепцию прославления Фарнезе, что дополнительно обусловлено расположением Зала Геркулеса непосредственно над вестибюлем.

Свод главного зала летних помещений, расположенного в правой от входа части также на первом этаже дворца, украшен Таддео Дзуккаро фресковой росписью с выделенными тремя сценами, изображающими детство и воспитание Юпитера – божественного отца Геркулеса, откуда и его название – Зал Юпитера. Выбор темы декорации свода был продиктован отнюдь не традиционным для классической культуры признанием, ставшим общим местом в античности и сохранившим свое обаяние позднее: “Музы с Юпитера песнь начинают” (Цицерон. О законах, II, III, 7). Для свода всегда и в архитектурном построении, и при его декорировании характерна развитая семантика неба (из близких по времени примеров достаточно вспомнить роспись свода Лоджии Психеи на вилле Фарнезина в Риме). Поэтому размещение здесь декорации на темы, связанные с Юпитером, удивительно уместно и демонстрирует мастерство авторов программ и исполнителей росписей дворца Фарнезе. Обращение к образу Юпитера примечательно уже само по себе, поскольку отвечает амбициозности заказчика и одновременно подчеркивает божественность происхождения ведущего протагониста декорации основного помещения виллы – Геркулеса. Выбор именно этого эпизода из всего обилия тем, связанных с верховным божеством языческого пантеона, позволяет показать такого важного для программы декоративного убранства всей резиденции персонажа, как коза Амалфея (Амалтея). Поэтому ее изображение и повторяется во всех трех композициях росписи свода, и не



просто как одного из участников действия, а как ключевого героя всего художественного построения.

Из двух толкований мифа о вскармливании Зевса (Юпитера) – он был выкормлен нимфой Амалфеей (Амалтеей) или козой Амалфеей (Амалтеей) – выбирается тот его вариант, который по многим критериям необходим для программы декорации виллы<sup>29</sup>. Коза Амалфея вскармила младенца Зевса (Юпитера) в пещере горы Ида<sup>30</sup> на острове Крит, куда его спрятала Рея, спасая от Кроноса, где он и пребывал в колыбели на дереве, “чтобы его нельзя было найти ни на небе, ни на земле, ни на море” (Гигин. Мифы, 139; см. также: Гесиод. Теогония, 470–493; Каллимах. Гимны, I, 46–59; Овидий. Фасты, V, 115–128; Аполлодор. Мифологическая библиотека, I, I, 6–7). Именно этот эпизод, во всех его деталях, и послужил основой для изображения на центральном панно росписи свода Зала Юпитера.

Зевс (Юпитер) отблагодарил козу Амалфею за проявленную заботу о нем. Когда она случайно сломала себе о дерево рог, “потеряв половину своей красоты”, нимфа подняла рог, обвила его зеленью, наполнила плодами и подала его Зевсу (Юпитеру) (Овидий. Фасты, V, 121–128). Тот превратил его в рог изобилия. Кроме того, Зевс (Юпитер) “сделал кормилицу и кормилицы рог плодоносный” звездами в созвездии Возничий, описывая которые античный автор с удовольствием несколько раз повторяет: “Коза” и “Коза и Козлята” (Гигин. Астрономия, II, 13, 3; см. также: Овидий. Фасты, V, 121–128). И эта благодарность бога стала темой одной из боковых фресок росписи свода, где коза Амалфея показана уже пребывающей на небе.

Рог изобилия (*cornu copiae*), аналогичный рогу Ахелоя, – символ плодородия и изобилия, которые даруют человеку в том числе и сады, виноградники и возделанные поля, привычное окружение загородной резиденции, в том числе и виллы Фарнезе и ее парка. Помимо общей символичности рога изобилия, всегда находящей себе место в убранстве загородной резиденции, для нас важно, что рог изобилия имел прямое отношение и к деяниям Геркулеса. Ахелой сватался к Деянире, и Геркулес сражался с ним из-за нее и отломил “беспощадной рукой” Ахелою-быку “крепкий рог”. Победенный Ахелой в обмен на свой рог подарил герою рог изобилия козы Амалфеи, который приносит наяда, “подобравшись, подобно Диане”, и неся в том “самом роскошнейшем роге целую осень – плодов урожай в завершение пира” (Овидий. Метаморфозы, IX, 1–92; см. также: Софокл. Трахинянки, 9–28). А шкура козы Амалфеи служила Зевсу щитом-эгидой в борьбе с титанами, откуда его имя Зевс-Эгиох, что является особой честью для его кормилицы<sup>31</sup>. И Диодор, говоря об этом, приводит свидетельства, имеющие прямые аллюзии с деятельностью Фарнезе в Капрарола: “Возмужав, он основал город у Дикты, где он и родился... Город этот был покинут в более поздние времена, но до сих пор сохранились фундаменты домов” (Диодор. Историческая библиотека, V, 70, 6).

Дальнейшая судьба еще одного действующего лица этого мифа о воспитании Юпитера, о котором только упоминалось, – нимфы Амалфеи, имеет самое непосредственное отношение к истории древнеримских загородных резиденций, а следовательно, и к вилле Фарнезе. Аттик, друг Цицерона, деятельно и творчески помогавший ему в устройстве его вилл, сам владел небольшой усадьбой в

Эпире, на берегу реки Тиам, которая “по своей прелести нисколько не уступает” никаким рекам (Цицерон. О законах, II, III, 7). Он дал ей имя Амалфеум, или просто Амалфей, и украсил привычными для загородного владения еще со времен Академии Платона платанами<sup>32</sup>. Усадьба Аттика получила свое имя, скорее всего, по тому же топографическому принципу, который был важен для античных и ренессансных вилл, а особенно для виллы Фарнезе в Капрарола, поскольку по соседству с ней возвышалось древнее и почитаемое святилище нимфы Амалфеи, которое Атик, преподнеся нимфе в дар, украсил несколькими рельефами с изображением сцен из мифа об Амалфее и надписями и где он приносил жертвы (Цицерон. Письма, XIX, 1; XXII, 15).

Усадьба своим устройством и платанами вызывала восторженные оценки современников: “... и не думай, что может найтись что-либо, превосходящее Амалфей нашего Аттика и знаменитые платаны” (Цицерон. О законах, II, III 7). Они понимали ее значение в жизни владельца: “Если же нас оставят в покое не буду отвлекать тебя от Амалфеи” (Цицерон. Письма, XLVII, 2). По примеру Аттика и Цицерон устроил нечто подобное, свой собственный Амалфей, в своей любимой усадьбе в Арпине, где он родился и где многое было у него связано с воспоминаниями детства<sup>33</sup>. Поэтому естественно было устроить именно в этом месте, в этой усадьбе свой Амалфей, помня о роли козы или нимфы Амалфеи в судьбе Юпитера. Он так и пишет Аттику: “Опиши мне, пожалуйста, Амалфей как он устроен, каково местоположение? Пришли мне также поэмы и рассказы какие ты собрал и о самой Амалфее. Мне хочется устроить Амалфей в арпинской усадьбе” (Цицерон. Письма, XXII, 18)<sup>34</sup>.

Вилла Цицерона в Арпине находилась в стране вольсков, в 120 км юго-восточнее Рима, и далеко от позднейшей виллы Фарнезе в Капрарола. Но ее расположение, как и виллы Фарнезе, на высоком холме, с текущей у его подножия древней рекой Лирус (позднее название – Лири и Гарильяно), позволяло помимо иных не менее весомых причин и владельцам Капрарола в своем родо-вом владении, где все было призвано прославить семью Фарнезе устраивать свой собственный Амалфей (Зал Юпитера с декорацией свода, посвященной одновременно с Юпитером и козе Амалфее), в том числе и по примеру Цицерона<sup>35</sup>.

Следует остановиться и еще на одной причине, которая вызвала столь последовательное и частое обращение к образу козы Амалфеи в декорации Зала Юпитера. Это связано с этимологией названия места, где располагается резиденция Фарнезе. Имя Капрарола происходит от итальянского *capra* ‘коза’<sup>36</sup>. Тем самым уже в декорации Зала Юпитера на первом этаже виллы заявлен тот топографический принцип выбора сюжетов, образов, тем для ее декорирования, который будет последовательно проведен и в убранстве Зала, или Лоджии, Геркулеса, – обращение к тем из них, которые связаны с историей и названием места ее размещения. А поскольку *capra* Амалфея и городок *Caprarola* столь близки по звучанию, то неизбежно содержимое рога изобилия козы Амалфеи прольется и на его обладателей – семью Фарнезе и на все их другие владения, чьи изображения во множестве представлены в пейзажных композициях, помещенных в интерьере виллы, еще больше добавив славы, величия и власти гордому и державному роду Фарнезе.

Таким образом, тема подвигов Геркулеса, пусть и косвенно – в виде возможных сюжетных сопоставлений и отдельных смысловых соответствий в прочтении программы, – получает свое отражение уже в декорации помещений первого этажа виллы. Следует напомнить, что Геркулес – сын Юпитера, а коза Амалфея, вскормившая его родителя, имеет самое прямое отношение и к главному герою декорации лоджии виллы Фарнезе, и, что не менее важно, к процветанию самого владельца.

Лоджия, или Зал Геркулеса, расположенная в Piano nobile виллы Фарнезе в Капрарола, была декорирована Федерико Дзуккаро, Якопо Бертоя и некоторыми другими мастерами<sup>37</sup>. Общее решение всей живописной декорации, особенно росписи свода, восходит к Федерико Дзуккаро или было создано под его сильным влиянием<sup>38</sup>. Работы по украшению Лоджии, в том числе фрески стен и свода, фонтан с его скульптурной и стукковой декорацией, стукковая декорация стен и свода, аллегорические фигуры, фланкирующие сюжетные композиции, и гротески, были осуществлены между 1566 и 1573 гг.<sup>39</sup> На боковых и задней стенах лоджии, декорированных ионическими пилястрами, в том числе и в свободных компартиментах над дверными проемами, были размещены пейзажные композиции. Среди них можно выделить четыре большие, располагающиеся на четырех простенках задней стены, по два с каждой стороны от двери, ведущей в лоджию со стороны внутреннего двора: “Пейзаж с охотниками”, “Пожар в городе”, “Морской пейзаж” и “Зимний пейзаж”. Они символизировали четыре времени года, которые в этом случае благоприятствуют семье Фарнезе и кардиналу Фарнезе, способствуя их процветанию и изобилию, проливающемуся на них из рога изобилия козы Амалфеи, о чем уже шла речь выше. Одновременно наличие иллюзионистически воссозданных живописными средствами больших пейзажных видов на внутренней стене лоджии, важное и само по себе, усиливало выразительность реальных видов, которые открывались из-под арок лоджии. На внутренней стене лоджии был представлен мир природы, что отчасти соответствовало реальным паркам, расположенным на задней стороне виллы (“Пейзаж с охотниками” и “Зимний пейзаж”), – обычный прием, характерный для монументальных живописных ансамблей, где иллюзионистически трактованные пейзажи соответствовали реальным видам, которые могли бы быть видны из этих интерьеров. Наглядный тому пример – декорация Зала Перспектив на вилле Фарнезина в Риме<sup>40</sup>. Прямо перед собой посетитель и владелец виллы в Капрарола могли видеть окрестности Лация, и в первую очередь виды на городок Капрарола – мир города. Таким образом и городская жизнь, и жизнь сельская, жизнь природы были одинаково подвластны семье Фарнезе.

В остальной пейзажной декорации лоджии эта обширная тема получила вполне конкретное и столь необходимое для заказчика развитие. Над дверью внутренней стены лоджии был представлен вид Пармы, а в центре торцовой северо-восточной стены – вид Пьяченцы, главных владений Фарнезе, герцогств Парма и Пьяченца. Обе короткие торцовые стены (юго-западную с фонтаном и северо-восточную) соответственно украшали более мелкие пейзажные композиции с видами других городов и земельных владений Фарнезе – Ронсильоне, Фабрика, Капрарола<sup>41</sup> и Изола, а также Кастро, Каподимонте, Марта и Канино. Политические притязания владельца виллы при такой трактовке пейзажной де-

корации очевидны и естественно дополняют соответствующее восприятие реальных видов, которые открываются из-под арок лоджии Геркулеса на город Капрарола и его окрестности.

В центре юго-западной стены лоджии, примыкающей к знаменитой спиральной лестнице виллы, находится мраморный бассейн с фонтаном, с фигуркой спящего купидона<sup>42</sup>, окруженной скульптурами путти. Над ним размещался обширный стукковый рельеф с изображением Древнего Рима и Тибра, который наполняет своими водами находящийся внизу бассейн. Это еще одно указание на топографический характер пейзажной декорации лоджии и на желание ее авторов подчеркнуть связь представленных пейзажей с местом расположения резиденции Фарнезе – наряду с изображением Капрарола – по соседству с Римом и Тибром и одновременно показать те места, где и когда были совершены изображенные в росписи свода подвиги Геркулеса на территории Италии (ведь изображен античный, а не современный Рим).

Следует особо остановиться на теме стукковой декорации, посвященной Древнему Риму и Тибру, поскольку появление реки Тибр, играющей столь значительную роль в общей композиции рельефа, напоминает нам о первых шагах истории римского государства, которые как раз и были связаны с историей Геркулеса и с окрестностями Капрарола. В это время Тибр – главная река Лация и водная граница римской державы на севере, отделяющая ее от Этрурии, где и будет расположена позднейшая вилла Фарнезе (Тит Ливий. История, I, 3, 5). В этом случае мы имеем дело и с географическими реалиями, и с поэтическим образом. “Мутный” Тибр – свидетель многих доблестных страниц римской истории. Первоначально звавшийся Альбула, он переименовал свое имя после трагической гибели в его богатых остатках почвы и потому замутненных водах альбанского царя Тиберина (Вергилий. Энеида, VIII, 330–332), а благодаря своему расположению присутствует при самом начале истории Древнего Рима, играя в ней существенную роль:

Видит с моря Эней берега, заросшие лесом,  
И меж огромных деревьев поток, отрадный для взора:  
Это струит Тиберин от песка помутневшие воды  
В море по склонам крутым...  
Тотчас Эней повелел корабли повернуть и направить  
К берегу...

Вергилий. Энеида, VII, 29–36

В связи с Тибром можно вспомнить и строки Горация, где упоминается знаменитая римская река, имея в виду предназначение Лоджии Геркулеса для частных трапез в кругу ближайших знакомых кардинала Фарнезе. Поскольку поэт рекомендует на вилле, “что Тибр волнами моет янтарными”, как это и представлено в Лоджии Геркулеса, в полной мере насладиться радостями гедонистического досуга и “вином Фалерна лучшей метки”, “пока судьба, годы и Парок / темная нить еще срок дают нам” (Гораций. Оды, II, 3), – тема *sapre diem*, всегда близкая творчеству римского поэта<sup>43</sup>.

На цилиндрическом своде Лоджии Геркулеса и двух люнетах, расписанных Федерико Дзуккарро и Якопо Бертоя, изображены сюжеты из жизни Геркуле-

са, имеющие самое прямое отношение к месту расположения резиденции Фарнезе и к самому владельцу. В центре свода помещена самая большая композиция – “Геркулес, плывущий по озеру Вико”. Четыре менее крупные и вертикальные фрески, размещенные по углам главной, соответственно посвящены следующим темам: “Геркулес ввергает железный шест в Землю”, “Юноша, пытающийся выгащить железный шест Геркулеса”, “Геркулес достает железный шест из Земли, и оттуда начинают бить воды озера Вико” и “Поселяне посвящают храм Геркулесу”. Небольшие горизонтальные пейзажные композиции с изображением подвигов Геркулеса – “Геркулес и Лернейская гидра”, “Геркулес и Критский бык”, “Битва Геркулеса с кентаврами” и “Победа Геркулеса над Кербером” – располагаются по две вдоль длинных сторон главной фрески “Геркулес, плывущий по озеру Вико”. В люнете над входной дверью, ведущей из капеллы, мы видим фреску “Два брата Берион и Альбион похищают стадо Гериона у Геркулеса”, а на противоположном люнете над пристенным фонтаном – “Юпитер помогает Геркулесу победить лигиев”.

Все эти многообразные по своим сюжетам композиции, имеющие единственного главного героя, связаны воедино с декорацией стен. Это придает единство декоративному убранству Лоджии Геркулеса и помогает достичь главной цели всей программы ее декорации – прославить семью Фарнезе и их резиденцию, расположенную рядом с озером Вико. Пейзажи задней стены Лоджии Геркулеса олицетворяют четыре времени года, а маленькие пейзажные композиции на ее своде с изображением подвигов Геркулеса символизируют в полном соответствии с ренессансной традицией<sup>44</sup> четыре стихии мироздания: “Геркулес и Лернейская гидра” – Воду (Сервий. Комментарий к Энеиде Вергилия, VI, 287), “Победа Геркулеса над Кербером” – Землю (Комментарий к Энеиде Вергилия, VI, 395)<sup>45</sup>, “Геркулес и Критский бык” – Огонь<sup>46</sup> и “Битва Геркулеса с кентаврами” – Воздух (Комментарий к Энеиде Вергилия, VI, 286). Тем самым четыре времени года и четыре стихии, которые также представляют собой и четыре стороны света, четыре темперамента, четыре главные добродетели человечества и четыре времени дня<sup>47</sup>, расположены и благожелательны к семье Фарнезе и, как уже говорилось, способствуют ее процветанию.

В декоративном убранстве Лоджии Геркулеса есть более частные и вполне земные аллюзии с семьей Фарнезе. Роспись люнет напоминает о победе Фарнезе (“Победа Геркулеса над лигиями”) в 1552 г. над папой Юлием III и императором Карлом V (“Два брата Бергион и Алибион”), позволившей сохранить Парму и Пьяченцу, чьи изображения представлены здесь же, во владении рода Фарнезе. Геркулес, создавший озеро Вико, находившееся на землях, подвластных Фарнезе, – покровитель и одновременно создатель (ведь члены семьи Фарнезе и есть античные герои) виллы Фарнезе. Железный шест Геркулеса, которым он создает озеро, увенчан лилией Фарнезе, а архитектор виллы Виньола, в начале своей карьеры у Фарнезе трудившийся как инженер-гидравлик на ирригационных работах на озере Вико, показан создателем храма Геркулеса. Поэтому вилла Фарнезе в Капрарола и есть храм Геркулеса, воздвигнутый поселянами в ознаменование подвигов античного героя в Лацие, как это представлено на своде Лоджии. И его владельцы по всем канонам языческого мира и практики храмового строительства одновременно и обитатели храма Геркулеса, т.е. виллы в Капрарола.

Геркулес “своим трудом совершенствовал обитаемую Землю” и, “несомненно, превзошел величием своих свершений всех тех мужей, память о которых переходит из века в век. Поэтому нелегко оценить по достоинству каждый из его трудов и найти слова, соответствующие величию деяний, наградой за которые стало бессмертие” (Диодор Сицилийский. Историческая Библиотека, IV, 8, 1–5). Но все-таки кардинал Алессандро Фарнезе смог найти такие возможности, если не словесные, то изобразительные, и оценил по достоинству собственные деяния и деяния античного героя, и потому Геркулес вновь поселился на Циминийских холмах возле Lacus Ciminus.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Применение категории “мир”, обладающей к тому же глубоким подтекстом в истории отечественной культуры, для обозначения глубинного единства всего многопланового комплекса проблем, характеризующих бытовые проявления, разнообразные художественные реалии, стиль жизни загородной усадьбы, вполне обоснованно и чрезвычайно удачно. Ее использование учитывает и своеобразие самого явления виллы (загородная усадьба), и разные типы ее бытования (см.: *Вдовин Г.* Мир русской усадьбы – миф русской усадьбы // *Мир русской усадьбы: Каталог выставки.* М., 1995. С. 6–11).

<sup>2</sup> *Тучков И.И.* Классическая традиция и искусство Возрождения: (Росписи вилл Флоренции и Рима: М., 1992 (здесь приведена и более ранняя литература по этому вопросу). Из других исследований укажем: *Ackerman J.* The Villa: Form and ideology of country houses. L., 1990; *Azzi Visentini M.* Histoire de la villa en Italie XV–XVI siècle. P., 1996.

<sup>3</sup> См.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1995. С. 12–13.

<sup>4</sup> Слова, сказанные Гёте при описании посещения виллы Ротонда: Гёте. Путешествие в Италию Гёте И.В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. 11. С. 66.

<sup>5</sup> Приведем только один и достаточно случайный пример, чтобы не углубляться в эту увлекательную проблему: показательно название концепции и каталога выставки скульптурного собрания дворца парка в Виланове под Варшавой, любимой загородной резиденции короля Яна III Собеского (*Szelejewski Boginie, muzy, bachantki... W-wa, 1999*).

<sup>6</sup> Это проявилось в ориентации виллы, в ее тщательно продуманном расположении в ландшафте рядом с городом или подальше от него, на холме или под холмом, на берегу реки, озера, моря, возле древнего святилища или памятной рощи с видом на город, с которым многое может связывать владельца потому нуждается в дополнительном художественном оформлении или ориентации на приметную особенность окружающего пейзажа, в обязательном использовании лоджий, портиков, бельведеров и широких оконных проемов и т.д. Данный достаточно случайный перечень примет связи виллы с природой легко может быть дополнен и проиллюстрирован множеством примеров.

<sup>7</sup> Вот как описывал вид, открывающийся из виллы Альдобрандини во Фраскати, Гёте в “Путешествии в Италию”: “Должно быть, замок умышленно был выстроен так, чтобы можно было окинуть одним взглядом всю красоту холмов и долин. Толкуют много о загородных виллах: но стоит здесь осмотреться вокруг себя, чтобы убедиться, что не легко найти виллу, которая по расположению была бы удачнее этой” (*Гёте И.В.* Указ. соч. С. 433).

<sup>8</sup> В этой связи приведем пространную цитату из оды Горация, поскольку эта ода римского поэта обращена к неизвестной нам Тиндариде, которую Гораций считает второй Еленой и соответственно дочерью Тиндарея, которому Геркулес возвратил власть в Спарте. Это обстоятельство, а также описание оrestностей Сабинского поместья и их обитателей имеют прямые намеки на декорацию Зала Юпитера посвященную в том числе и козе Амалфее, и декорацию Зала Геркулеса на вилле Фарнезе в Капрарол

Гостит охотно в рощах Лукретила  
Сильван Ликейский, друг моих козочек:  
Он бережет их от палящих  
Солнца лучей и ветров осенних,  
Беспечно бродят жены пахучего  
Супруга, в чаще скрытые ягоды  
Спокойно ищут – не страшат их  
Жала змеиные, зубы волчьи,

Когда в окрестных долах, меж узеньких  
 Бегущих в гору тропок на Устике  
 Звучат божественные цевницы  
 Полные сладостных чар напевы,  
 Богам любезен я благочестием  
 И даром песен. О Тиндарида, здесь  
 Тебе из рога изобилия  
 Сельские блага прольются щедро...  
 В саду тенистом будешь потягивать  
 Со мной за кубком кубок – лесбосское  
 С его небуйным легким хмелем...

Гораций, Оды, I, 17

<sup>9</sup> *Петрарка Фр.* Книга писем о делах повседневных, XIII, 8 // Петрарка Фр. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 143.

<sup>10</sup> *Боккаччо Дж.* Фьезоланские нимфы // Боккаччо Дж. Фьяметта. Фьезоланские нимфы / Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов, А.Д. Михайлов. М., 1968. С. 111, 114, 120.

<sup>11</sup> *Лоренцо Медичи.* Вакхическая песня // Европейские поэты Возрождения. М., 1974. С. 81–82.

<sup>12</sup> *Бен Джонсон.* “К Пенхерсту” // Английская лирика первой половины XVII века / Сост., общ. ред. А.Н. Горбунова. М., 1989. С. 137–138.

<sup>13</sup> *Тучков И.И.* Указ. соч. С. 133–171.

<sup>14</sup> Там же. С. 175–178.

<sup>15</sup> *Тучков И.И.* Genius loci: Вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 177–190.

<sup>16</sup> См.: *Schweitzer B.* Herakles: Aufsätze zur griechischen Religions und Sagenesgeschichte. Tübingen, 1922; *Anderson A.R.* Heracles and his successors // Harvard Studies in Classical Philology. 1928. [Vol.] 39. P. 7–58; *Brommer F.* Herakles: Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur. Munster; Köln, 1953; *Шмаерман Е.М.* Социальные основы религии Древнего Рима. М., 1987. С. 17, 37–39, 44–48, 69–70, 102, 115, 139–140, 143–144, 148, 160, 212, 229–230; см. также о ранних культах Геркулеса в Риме, об алтаре возле Палатина: Жреческие коллегии в Раннем Риме: К вопросу о становлении римского сакрального и публичного права. М., 2001. С. 26–28, 38, 50, 190, 278–279, 286.

<sup>17</sup> *Боэций* пишет: “...вы, вставшие на путь, ведущий к вершине добродетели, живете не для того, чтобы утопать в роскоши и терять силы в наслаждениях. Вы обязаны вступать в жестокую духовную битву со слишком суровой Фортунной, чтобы не сломили вас бедствия, и с благоприятной, чтобы не ослабили удовольствия”, как это показывает пример Геракла, “свершившего дела большие” (*Боэций*. Утешение философией, IV, VII).

<sup>18</sup> *Panofsky E.* Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der Neueren Kunst. Leipzig; Berlin, 1930; *Mommsen T.E.* Petrarch and the story of the choice of Hercules // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1953. [Vol.] 16. P. 178–192; *Eitlinger L.D.* Hercules Florentinus // Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1972. [Vol.] 16. S. 128–150; *Ревякина Н.В.* Миф о Геракле в толковании гуманиста Салутати // Бахрушинские чтения. Новосибирск. 1973. Вып. 3. С. 36–37.

<sup>19</sup> О декорации виллы Фарнезе см.: *Labrot G.* Le palais Farnese de Caprarola: Essai de lecture. P., 1970. P. 129–144; *Partridge L.W.* The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola. Part I. // The Art Bulletin. 1971. [Vol.] 53. P. 467–486; Part II // The Art Bulletin. 1972. [Vol.] 54. P. 50–62; *Coffin D.R.* The Villa in the life of Renaissance Rome. Princeton, 1988. P. 286–302; *Azzi Visentini M.* Op. cit. P. 190–194.

<sup>20</sup> Подробнее о характере трапез и восприятии видов окрестностей из лоджии см.: *Partridge L.W.* Op. cit. Part I. P. 467, n. 1.

<sup>21</sup> См.: [*Angeli T.*] Facezie e motti dei secoli XV e XVI: (Scelta di curiosità letterarie inedite, 138). Bologna, 1874. P. 70 (цит. по: *Coffin D.R.* Op. cit. P. 291, 294).

<sup>22</sup> Это было специально отмечено Вазари (*Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А.И. Венедиктова, А.Ф. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М., 1993. Т. 2. С. 283–284).

<sup>23</sup> *Bargellini C., Ruffiniere du Prey P. de la.* Sources for a reconstruction of the Medici villa, Fiesole // The Burlington Magazine. 1969. [Vol.] 111. P. 597–605; *Ruffiniere du Prey P. de la.* The villas of Pliny from Antiquity to Posterity. Chicago; London, 1994. P. 41–56.

<sup>24</sup> *Albertini F.* Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae / Hrsg. von A. Schmarsow. Heilbronn, 1886. S. 39.

<sup>25</sup> *Вазари Дж.* Указ. соч. Т. 2. С. 752.

<sup>26</sup> См.: *Sandstrom S.* The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII // Konsthistorisk Tidskrift. 1960. [Vol.] 29. P. 39.

<sup>27</sup> Coffin D.R. Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere // Studies in late medieval and Renaissance painting in honour of Millard Meiss / ed. I. Lavin, J. Plummer. N.Y., 1977. P. 93; *Idem*. The villa in the life of Renaissance Rome... P. 75–76.

<sup>28</sup> Тучков И.И. Genius loci: Вилла д'Эсте в Тиволи. С. 180–181, 182–184.

<sup>29</sup> Интересно, что известная группа Лоренцо Бернини “Ко́за Амалфе́я с младенцем Зевсом и юным сатиром” (Рим, Галерея Боргезе, ок. 1615) была создана для виллы Боргезе (см.: Wittkower R. Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque. L., 1997. P. 231).

<sup>30</sup> Пещере, тщательно изображенной в центральной композиции росписи свода, уделялось в античных текстах особое внимание. Она была и “недоступной пещерой, на многолесной Эгейской горе, среди чащи теннстой” (*Гесиод*. Теогония, 483–484), и “стала священной, равно как и раскинувшиеся у вершинь луга” (*Диодор*. Историческая библиотека, V, 70, 4).

<sup>31</sup> Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 65.

<sup>32</sup> Подробнее о роли платановых насаждений на античных и ренессансных виллах см.: Тучков И.И. Вилла Джулия на виа Фламиния в Риме // Человек в культуре Возрождения. М.: Наука, 2001. С. 147.

<sup>33</sup> Цицерон гордо заявляет в диалоге “О законах”: “Именно здесь, сказать правду, настоящая моя родина и моего брата. Здесь мы появились на свет как отпрыски древнейшего рода; здесь наши святыни отсюда ведет начало наш род, здесь сохранилось много воспоминаний о наших предках. Чего тебе еще? Ты видишь эту усадьбу в ее нынешнем состоянии; она со вкусом отстроена трудами нашего отца. Будучи слаб здоровьем, он чуть ли не всю свою жизнь в литературных занятиях. И именно в этом месте, когда еще был жив мой дед, а усадьба, по старинному обычаю, была мала (подобно усадьбе Курия в Сабинской области), – знай это – родился я. И вот, я храню в своем сердце и уме воспоминания, заставляющие меня любить это место, пожалуй, еще сильнее, чем следует, и не без оснований, – если только тот мудрейший муж, увидев Итаку, действительно отказался от бессмертия, как о нем пишут” (*Цицерон*. О законах, II, I, 3).

<sup>34</sup> В другом письме Цицерон еще более откровенен и настойчив: “Моя Амалфея ожидает тебя и нуждается в тебе”. И дальше добавляет, намекая на траты и долги, в которые он вынужден залезть, обустроив свои виллы: “Мои усадьбы тускульская и помпейская меня чрезвычайно радуют; только они меня, защитника долгов, засыпали бронзой не корнифской, а этой, взятой на форуме” (*Цицерон*. Письма XXVII, 11).

<sup>35</sup> В связи с этим можно отметить, что сады Фарнезе в Риме были разбиты на Палатине – месте, памятном в том числе и тем, что там располагался дом Цицерона, широко известный благодаря судьбе и творениям древнеримского оратора (*Цицерон*. О своем доме). Об этом помнили при создании садов Фарнезе на Палатине, поскольку само место их расположения требовало учета множества разнообразных классических ассоциаций, связанных с ним, в том числе и памяти о том, что рядом с Палатином еще Эвандром был создан алтарь Геркулеса (Ree P. van der, Smienk G., Steenbergen C. Italian villas and Gardens Amsterdam, 1993. P. 111–119).

<sup>36</sup> А итальянское выражение *luoghi da carpe*, т.е. недоступные или непроходимые места, как нельзя лучше подходит к окрестностям виллы в Капрарола.

<sup>37</sup> Partridge L.W. Op. cit. Part I. P. 467–486.

<sup>38</sup> Ibid. P. 475.

<sup>39</sup> Ibid. P. 470–471, 476–477, 480.

<sup>40</sup> Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения... С. 158–160.

<sup>41</sup> Здесь был представлен вид города Капрарола и самой виллы Фарнезе. ее парков и окрестностей. Изображения самой виллы в ее декорации часто встречались в римской практике. Можно вспомнить декорацию виллы Бельведер, вилл Фарнезина, Ланте на Яникуле, Джулия, Медичи в Риме, д'Эсте в Тиволи, Ланте в Баньей и т.д.

<sup>42</sup> Фигура спящего Купидона, возможно, является копией с несохранившейся античной статуи, изображающей спящего Купидона из собрания Изабеллы д'Эсте в Мантуе и считавшейся работой Праксителя. Подробнее см.: Partridge L.W. Op. cit. Part I. P. 484, n. 76 (здесь приведены литература об этой статуе и ее пространное современное описание), 486. Также копиями с античных памятников были и некоторые другие скульптуры фонтана.

<sup>43</sup> Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения... С. 15–23, 24–25.

<sup>44</sup> Можно вспомнить хотя бы декорацию свода лоджии Палаццины Гамбара на вилле Ланте в Баньей.

<sup>45</sup> См. также: Ripa Cesare. Iconologia. Facsimil / Reprint of the 3<sup>rd</sup> Edition 1603. N.Y., 1970. P. 425 (раздел: “Mostri, Cerbero”).

<sup>46</sup> Ibid. P. 396 (раздел “Mesi, Aprile”).

<sup>47</sup> Ibid. P. 171 (раздел “Elementi”).



# ДОССО ДОССИ, СВЕТОНИЙ И ВЕСПАСИАН

*А.Л. Близнюков*

Ни для кого не является секретом, что духом, питавшим культуру Возрождения, были два источника мифа – об античности как о золотом веке искусств и культуры и представление о средних веках как о периоде упадка и всеобщего одичания. Опорой стремлению делать “как древние” и конкретными образцами для воображения ренессансных художников служили сравнительно немногочисленные произведения древнего искусства, прежде всего скульптуры, а также описания прославленных шедевров греческих и римских мастеров, оставленные античными писателями.

В данном исследовании нам хотелось продемонстрировать на примере одного произведения Доссо Досси, каким образом мифологические представления об античности переплавлялись в конкретные зрительные образы, а также проследить деформацию, которой подвергался смысл древних источников в ходе этого процесса.

Несмотря на появление за последние три года значительного числа публикаций<sup>1</sup>, проведение четырех конференций<sup>2</sup>, а также монографической выставки<sup>3</sup>, в осмыслении творческого наследия Доссо Досси остается еще много неясного. К сожалению, практически полностью остался за пределами интересов исследователей круг проблем, связанных с интерпретацией роли античного наследия, и прежде всего материальных памятников классической древности, в сложении неповторимого художественного языка живописца. И если о литературных классических и ренессансных источниках для картин Доссо Досси существует несколько работ<sup>4</sup>, то роль античной скульптуры остается совершенно неизученной. Так, в одном из очерков каталога выставки 1998 г., остающегося на сегодняшний день последней обобщающей работой о живописце, можно прочесть буквально следующее: “Классическая скульптура не оказала практически никакого влияния [на Доссо], который, при желании, вполне мог изучить ее” во время поездки в Рим<sup>5</sup>.

На картине из коллекции Галереи Боргезе, по традиции приписываемой Доссо Досси, изображены святые Косма и Дамиан и рядом с ними две другие, второстепенные фигуры<sup>6</sup>. Одна из них изображает, по-видимому, больного; точно определить значение второго персонажа, женщины одетой в богатый костюм начала XVI в., трудно. Сам по себе сюжет произведения на первый взгляд традиционный, картины подобного рода нередко заказывались для больниц или больничных церквей. В коллекцию Боргезе картина поступила в 1607 г. из госпиталя св. Анны в Ферраре, что подтверждается архивными документами начала XVII в.<sup>7</sup> В то же время нет никаких документов, которые могли бы помочь установить дату заказа, написания, а также имя заказчика, остающиеся по сей день неизвестными. По стилистическим же признакам картина датируется различными исследователями неодинаково, но так или иначе в пределах 20–30-х го-

дов XVI в.<sup>8</sup> Наиболее правдоподобной, однако, является датировка около 1520 г., об этом свидетельствуют не только особенности манеры исполнения, но и форма прически дамы, а также тип рукавов ее платья<sup>9</sup>.

При попытке несколько более углубленного истолкования сюжета возникает целый ряд трудностей и противоречий. Так, отчетливо читающаяся на ступеньке склянке надпись "ONTO D'..." одними исследователями расшифровывается как криптографическая подпись автора<sup>10</sup>, другие останавливаются на том, что это часть названия лекарственного препарата, и не более того<sup>11</sup>.

Точно так же и действие, изображенное на холсте, воспринимается по-разному. То, что святые занимаются лечением, несомненно, однако же насчет того, что именно они делают, нет единодушного мнения. Одним представляется, что изображенный в центре святой держит в левой руке стакан, в котором находится зуб мужчины, изображенного на переднем плане картины<sup>12</sup>. В таком случае инструмент, который держит в руке святой, изображенный слева, должен быть зубоврачебным. Другим исследователям представляется, что в стакане находится моча, исследование которой и производится на наших глазах<sup>13</sup>. Точно так же и женская фигура, расположенная в правой части композиции, истолковывается то как медсестра<sup>14</sup>, то как жена изображенного мужчины<sup>15</sup>, то как заказчица произведения<sup>16</sup>.

Уже было отмечено, что черты лица святого, расположенного в центре композиции, напоминают сохранившиеся скульптурные портреты императора Веспасиана<sup>17</sup>. Сходство это несомненно, но, к сожалению, этот факт не привлекал должного внимания. Следует сразу же заметить, что не только святой, написанный в три четверти, но и тот, которого мы видим в профиль, также написан с портрета Веспасиана.

В древности существовало несколько иконографических традиций изображения этого римского императора, достаточно сильно отличающихся друг от друга. Расположенный в центре святой написан с портретов Веспасиана, восходящих, видимо, к одному и тому же прототипу, наиболее характерные и хорошо сохранившиеся образцы которого это – портретная голова Веспасиана из Глиптотеки в Копенгагене и так называемый "Веспасиан из Тибра" (Рим, Национальный музей, Палаццо Массими). Этот тип характеризуется напряженной лицевой мускулатурой, сдержанной улыбкой. На портрете этого типа Веспасиан изображен практически лысым.

На портретах более официального толка император изображен с расслабленными мускулами лица, более благородным профилем и с опущенными вниз уголками губ, что придает выражению правителя серьезность и отрешенность. На портретах такого рода император не изображался совсем лысым. Примерами могут служить бюст из Ватиканских музеев или колоссальная портретная голова из той же коллекции. Такого же рода изображения чеканились и на монетах времени его правления.

Если присмотреться к изображениям святых братьев на картине Доссо Досси, то можно заметить, что святой, помещенный в центре композиции, тяготеет к первому из описанных типов, тогда как святой, изображенный слева, – ко второму типу. В то же время, вопреки классическим каноническим типам, лысы

показан как раз левый святой, написанный с более официальных портретов Веспасиана. Столь же официальный характер носит и поза левого святого, восходящая к римским портретам императоров в облике судьи (например, портрет Нервы из музеев Ватикана), а также его ярко-красная драпировка, не согласующаяся с рубашкой, сшитой по фасону первой четверти XVI в.

Таким образом, нельзя не отметить две важные особенности переосмысления конкретного античного прообраза художником. Во-первых, очевиден сознательный отбор и поиск и внимательное изучение портретов одного и того же персонажа – Веспасиана. С другой стороны, мастер обошелся со своими прототипами чрезвычайно вольно, изобразив в одном пространстве одно и то же лицо дважды, одев в современный костюм и несколько утрировав пропорции лиц, сообщив им тем самым гротескный, иронический оттенок. Все это говорит о том, что мастеру или его заказчикам было важно изобразить в облике святых Космы и Дамиана именно императора Веспасиана.

Причину такого пристального интереса к Веспасиану может, как нам представляется, объяснить следующий эпизод из жизнеописания, составленного Светонием: “Новому и неожиданному императору еще не доставало, так сказать, величия и как бы веса, но и это вскоре пришло. Два человека из простонародья, один слепой, другой хромой, одновременно пришли к нему, когда он правил суд, и умоляли излечить их немощи, как указал им во сне Серапис: глаза прозревают, если он на них плюнет, нога исцелится, если он удостоит коснуться ее пяткой. Нимало не надеясь на успех, он не хотел даже и пробовать: наконец, уступив уговорам друзей, он на глазах у огромной толпы попытал счастья, и успех был полным. В то же время в аркадской Тегее по указанию прорицателей откопаны были в священном месте сосуды древней работы, и на них оказалось изображение, лицом похожее на Веспасиана”<sup>18</sup>.

Этот же рассказ приводится у Тацита (История, IV, 81) со ссылкой на очевидцев, оставшихся в живых после конца династии Флавиев, “когда уже выгоды не было лгать”. Версия событий, изложенная Тацитом, немного более странна, однако при этом она содержит несколько меньше конкретных подробностей.

Сведения о подобного рода чудесных событиях нередки в античной литературе. Об исцелении глаз слюной упоминает Плиний (Естественная история, 28, 37). В других древних источниках можно найти также и упоминания об исцелениях прикосновением ноги; так, царь Пирр прикосновением большого пальца правой ноги излечивал болезни печени (Плиний. Естественная история, 7, 2, 20; Плутарх. Пирр, 3).

Речь, конечно же, не идет о том, чтобы идентифицировать сюжет картины как исцеление больных Веспасианом. Но в то же время нельзя не заметить и целого ряда совпадений с текстом Светония: Изображенные мужчина и женщина вполне могут быть “двумя людьми из простонародья”; они пришли к императору, когда он правил суд, о чем недвусмысленно говорят его поза, красный цвет драпировки, а также манера держать тот предмет, который обычно определяется как хирургический инструмент. Выставленная вперед нога может свидетельствовать о том, что произошло исцеление хромого прикосновением пятки; о том же, может быть, говорит и нарочито, вопреки анатомическим особенно-

стям строения, изображенная на первом плане нога “больного”. Как видно, изображение построено таким образом, что оно и не соответствует в точности, ни и ни в чем не противоречит описанию у Светония.

Некоторые детали картины находят объяснение, исходя из описания того же эпизода, приведенного Тацитом. Он, говоря о человеке с больными глазами пишет, что последний попросил протереть его глазницы и веки слюной императора. Именно это и делает изображенный левее святой своей левой рукой. Важно отметить также и то, что второй больной, чудесно исцеленный Веспасианом имел вывих руки, а не был хромым, как утверждает Светоний. Он просил цезаря прикоснуться к его больной руке ногой. В этом отношении, на наш взгляд может получить объяснение несколько “неверная” трактовка анатомии рук больного.

Самым странным при такой интерпретации будет то, что Веспасиан изображен дважды. Однако не менее странным должно выглядеть и изображение святых Космы и Дамиана в облике Веспасиана, несмотря на то что использование одной модели для изображения братьев-близнецов вполне логично.

С другой стороны, житие святых Космы и Дамиана, приведенное в “Золотой легенде” Якопо да Вораджине, т.е. в самом распространенном в то время источнике, не содержит каких-либо деталей, соответствующих тем, что изображены на картине. Можно предположить, что женщина, изображенная справа, - это Палладия, которая принесла в благодарность за исцеление подарок святому Дамиану, которого ей пришлось умолять, чтобы тот согласился принять ее дар. Но она может быть также и человеком из толпы, одним из свидетелей чуда, тех кто, выражаясь словами Тацита, свидетельствовал об исцелениях после конца династии Флавиев, “когда уже выгоды не было лгать”. Этим может быть и объяснен ее жест – прижатая к груди рука, жест благодарности или искренности.

Кем же тогда является второй святой, тот, что изображен ближе к центру и держит в руке стакан с выдранным зубом, мочой или, быть может, с мазью, приготовленной из слюны Веспасиана? Не может ли это быть один из врачей, к которым обратился за советом император, не решаясь удовлетворить просьбу больных излечить его, так как он не верил в свои силы целителя? Как свидетельствует Тацит, они посоветовали ему попытать счастья, ибо, если исцеление удастся, вся слава достанется Веспасиану, а если нет, то осмеянными окажутся наивные калеки. Отсюда можно объяснить и противопоставление атрибутов двух персонажей – стакана с лекарственным средством в руке одного и судейского жезла в руке другого. Один исцеляет медицинскими средствами, другой - властью, данной ему свыше. Поэтому отставлена в сторону и склянка с мазью на которой виднеется предполагаемая подпись Доссо Досси.

Вывод, к которому нельзя не прийти по рассмотрении письменных и изобразительных источников данной композиции, парадоксален. Художник изобразил одновременно и святых Косму и Дамиана, и Веспасиана, совершающего исцеление. Тот факт, что оба персонажа нарисованы с портретов одного и того же лица, может быть объяснен только их отождествлением с Космой и Дамианом так как они были близнецами. В то же время, как было показано, лечение, изображенное на картине, следует описаниям, приведенным у Тацита и Светония и, следовательно, картина может быть названа также “Веспасиан, исцеляющий

больных". Таким образом, Доссо изобразил оба сюжета сразу, объединив их так, что одна интерпретация совершенно невозможна без другой.

Наконец, еще одна деталь, стакан с жидкостью, которую некоторые исследователи интерпретируют как мочу, также получает свое объяснение, исходя из текста Светония. Ибо не кто иной, как Веспасиан, ввел налог на общественные уборные, оправдываясь перед своим сыном за такой "неблагородный" источник доходов в казну тем, что "деньги не пахнут"<sup>19</sup>.

К сожалению, в настоящее время невозможно установить, где именно мог Доссо Досси увидеть так точно переданные им портреты Веспасиана. Сохранившиеся описи коллекций древностей дома д'Эсте не дают ответа на этот вопрос. С другой стороны, тот факт, что в Ферраре в начале XVI в. были изображения этого императора, несомненен, об этом говорит частота, с которой он появляется на картинах феррарских мастеров того времени<sup>20</sup>. При этом нужно отметить, что никто из современников Доссо, использовавших рисунки, сделанные с портрета Веспасиана, не смог создать такой причудливой и в то же время привязанной к конкретным письменным источникам интерпретации образа этого исторического персонажа, которая скорее, чем археологическая реконструкция, походит на создание своего "локального" мифа в рамках господствовавшего образа античности – золотого века.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Humfrey P.* Afterthoughts on the Dosso exhibition // *Paragone*. 1999 (ma 2000). Serie 3. Vol. 50, N 27. P. 46–62; *Christiansen K.* Dosso Dossi's Aeneas frieze for Alfonso d'Este's "Camerino" // *Apollo*. 2000. Vol. 151. N 455. P. 36–45; *Fiorenza G.* Dosso Dossi, Garofalo, and the Costabili polyptich: imaging spiritual authority // *The Art Bulletin*. 2000. Vol. 82. P. 252–279.

<sup>2</sup> Материалы конференции частично опубликованы в сб.: *Dosso's Fate: Painters and court culture in Renaissance Italy* / Ed. by L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis. Los Angeles, 1998.

<sup>3</sup> См. каталог выставки: *Humfrey P., Lucco M.* Dosso Dossi: Pittore di corte a Ferrara. nel Rinascimento. Ferrara, 1998.

<sup>4</sup> См., например: *Schlosser J. von.* Jupiter und die Tugend: ein Gemälde des Dosso Dossi // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 1900. T. 21. P. 262–270; *Mezzetti A.* Le storie di Enea del Dosso nel "Camerino d'alabastro" di Alfonso I d'Este // *Paragone*. 1965. N 189. P. 71–84; *Whitfield J.H.* Leon Battista Alberti, Ariosto e Dosso Dossi // *Italian Studies*. 1966. [Vol.] 21. P. 16–30; *Biasini G.* Giove pittore di farfalle un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi // *Schifanoia*. 1992. N 13–14. P. 9–25; *Del Bravo C.* L'Equicola e il Dosso // *Artibus et Historiae*. 1994. N 30 (XV). P. 71–82.

<sup>5</sup> *Lucco M.* Fantasia, arguzia e divertimento: l'arte di Dosso Dossi // *Humfrey P., Lucco M.* Op. cit. P. 21.

<sup>6</sup> Инв. № 22; последним исследованием, посвященным картине и содержащим полную библиографию, остается статья П. Хамфри в каталоге выставки 1998 г., см.: *Humfrey P., Lucco M.* Op. cit. P. 144–146.

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 144.

<sup>8</sup> Амалия Меццетти предлагает датировать картину концом 20-х годов, см.: *Mezzetti A.* Dosso e Battista ferraresi. Ferrara, 1965. P. 29–30, 110. Фельтон Гиббонс предлагает более позднюю датировку и относит картину ко второй половине 30-х годов, см.: *Gibbons E.* Dosso and Battista Dossi, court painters at Ferrara. Princeton, 1968. P. 137–138. Алессандро Балларин, напротив, считает, что картина была написана в начале 20-х годов, см. его статью в кн.: *Le siècle de Titien: L'Âge d'or de la peinture à Venise*. P., 1993. P. 412. Такого же мнения придерживается и П. Хамфри, см.: *Humfrey P., Lucco M.* Op. cit. P. 146.

<sup>9</sup> *Bridgeman J.* Dates, dress and Dosso: Some problems of chronology // *Dosso's fate: Painters and court culture in Renaissance Italy*. P. 176–199; *Idem.* Armour, weapons and dress in four paintings by Dosso Dossi // *Apollo*. 2000. Vol. 151. N 456. P. 20–27.

<sup>10</sup> *Morelli G.* Italian painters. L., 1892. P. 215; *Gruyer G.* L'Art ferrarais: 2 vols. P., 1897. Vol. 2. P. 271–286.

<sup>11</sup> *Zwanziger W.K.* Dosso Dossi. Leipzig, 1911. S. 114; *Mendelsohn H.* Das werk der Dossi. München, 1914. S. 119–120.

<sup>12</sup> Такого мнения придерживается П. Хамфри: *Hamfrey P., Lucco M.* Op. cit. P. 144.

<sup>13</sup> Ibid. P. 21.

<sup>14</sup> *Gibbons F.* Op. cit. P. 197.

<sup>15</sup> *Hamfrey P., Lucco M.* Op. cit. P. 144.

<sup>16</sup> Ibid. Автор предполагает, что изображенные мужчина и женщина, согласно его интерпретации супруги, являются одновременно и заказчиками данного произведения.

<sup>17</sup> *Mezzetti A.* Op. cit. P. 28.

<sup>18</sup> *Светоний.* О жизни цезарей. 7, 2–3.

<sup>19</sup> Ibid. 8, 3.

<sup>20</sup> Достаточно упомянуть “Поклонение Младенцу Христу” Доссо Досси (Кливленд, Художественный музей) и его же “Вакха” (Модена, Галерея Эстенсе), “Обрезание” Гарофало (Феррара, Национальная Пинакотекка) и его же “Поклонение Волхвов” (коллекция Бицини), анонимную феррарскую гравюру к “Триумфу Фортуны” Сиджизмондо Фанти и другие произведения.

# РЕНЕССАНСНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА О БЫКЕ – СИМВОЛЕ СМЕРТИ

*А.В. Романчук*

К. Леви-Строс и его сторонники видят в мифах древних народов удобный материал для изучения структуры человеческого мышления<sup>1</sup>. Варианты и толкования мифа не искажают, а только развивают и дополняют заложенную в нем структуру. При переходе от версии к версии, от интерпретации к интерпретации, которые оказываются метафорами предыдущего этапа, сохраняется и тем самым обнажается общая “арматура”. Присоединяясь к этому выводу, заметим, что каждый миф дает нам конкретный образ, который затем часто становится символом. На наш взгляд, во многих мифах о Быке, религиозно-историческая роль которого была в высшей степени значительна, что выразилось в различных культах животного, выделяется главное – отношение к смерти как индикатору характера цивилизации, как одному из коренных параметров коллективного сознания.

В XIV–XVI вв. зловещие “пляски смерти” свидетельствовали не о возвращении к средневековому осуждению человеческой плоти, но, напротив, о продолжающемся процессе ее реабилитации, представая не символами зла, но своего рода модификациями Природы и материи. Чисто природное, близкое животному могло быть необузданным и жестоким, как, например, в фарсовых побоищах карнавальных представлений или позднее в прозе Рабле, но зрелище этой жестокости лишь подчеркивало от противного суверенную мощь следующего “лучшей Природе” человеческого разума, эту неумолимость обуздывающего.

Ритуал “выноса смерти” (чучела) и поношение его или уничтожение, возрожденный в XIV в., связан с древним ритуалом проводов зимы, изгнанием смерти, защитой человеческой жизни, заботой об урожае. Гуманистические образные структуры ренессансной культуры зримо “скругляли” путь их формирования, вновь и вновь заворачивая его в круг посюстороннего космоса с его динамикой “вечного возвращения”. Природа фактически идентифицировалась с идеей смертности – и здесь антагонизм средневекового и ренессансного сознания проступал с особой, бескомпромиссной остротой.

Описание Петраркой в “Триумфах” колесницы Смерти с запряженными в нее быками и упоминание Персефоны – один из примеров ренессансной интерпретации символа смерти, Быка, в котором языческая богиня с приносимыми ей в жертву на празднике плодородия черными быками представлена на фоне идеальной любви и обожествления прекрасной Лауры<sup>2</sup>. Общечеловеческая значимость темы смерти, являющейся составной частью более общей проблемы ментальностей, социально-психологических установок способов восприятия мира повлияла на изменение иконографии многих символических образов, входящих в религиозные сюжеты. По выражению Я. Буркхардта, развитию индивидуальности в эпоху Ренессанса соответствовало и новое внешнее выражение ценности “Славы” в ее современном понимании<sup>3</sup>. Что в период Ренессанса пришло на

смену учению апостола Павла о смерти как о порождении первородного греха<sup>3</sup>. Что противопоставляли гуманисты тем своим современникам, которые искали назидания в “Плясках смерти” и трактате “De arte bene moriendi”? Каково было влияние античной мысли и языческой обрядности? Некоторые ответы на эти вопросы дают памятники изобразительного искусства с их разнообразной символикой.

В XIV в. в Италии воскрешение, по примеру древних, надгробные речи – речи “*infunere*”, тексты завещаний, пространные и выразительные, со статьями “на помин души” (“*pro anima*”), утешительные письма (“*lettere consolatorie*”), надгробные плиты, на которых часто встречается изображение быка, – становятся традиционными. Они являлись отражением в зеркале античного наследия языческой мифологии и древней истории, примерами ее ренессансной интерпретации.

“Первобытный бык” олицетворял жизненную силу и мужскую власть, хотя его толкование в символике двойственно. Если сила и дикость его импонировали, то тупая бессмысленная жестокость нападений, какую приходилось испытывать человеку, внушала ужас. Знаменитые испанские корриды представляют быка символом мрака и варварства, а матадора-человека – олицетворением света и цивилизации, что так созвучно ренессансному антропоцентризму. Древние критские культы, которые существовали в сходных формах и в других культурах, делали быка объектом атлетически-артистических танцев-перепрыгиваний, в которых человек пытался доказать свое превосходство и ощутить чувство победы над животной природой зверя<sup>4</sup>. С этим связано стремление приручить быка и поставить его на службу человеку, что впоследствии генетически перейдет в иконографические месяцы и времена года позднего Ренессанса, где при отсутствии библейско-евангельских сюжетных привязок в образе быка остаются волнующие контрасты мифа и реальности, отражающие развитие ренессансного искусства, нового чувства природы, психологию человека нового времени. Достаточно вспомнить “Осень” Франческо Бассано, где быки, изображенные в глубине картины вспахивающими землю, являются неотъемлемыми персонажами крестьянской жанровой сцены и в то же время символами умирающей, засыпающей осенью природы, мифологизированным воспоминанием о теме плодородия, смерти и воскресения, также связанной с быком в позднеантичном культе Митры<sup>5</sup>. Основательность, связь с землей, тяжеловесность, прочность и жизненная сила – типичные характеристики образа быка в древней восточной и античной мифологии – выступают в данном случае в ренессансной интерпретации.

В древней мифологии едва ли был случайным выбор следующих символов: триумфальные колесницы Тиберия, Фаустины, запряженные слонами (символами Славы); квадрига Гелиоса, которую тянут олени (символы неизбежности Времени); образ быка, ассоциируемый с идеей смерти и воскрешения. Желание переосмыслить на необычный лад архетипические формулы античных тем, которым следовали в течение тысячи лет, более или менее подражая античным авторам, особенно заметно во второй половине XIV в. В эпоху позднего треченто в борьбе следования образцам (“*imitatio*”) и творческой изобретательности побеждает “*inventio*”. Поэтому в иллюстрациях “Триумфов” Петрарки уже в первой половине XV в. на крышках кассоне Доменико ди Микелино, Аполлонио ди Джованни, Франческо Пезеллино, Маттео де Пасти, Пьеро Франчески



Фьорентино быки в “Триумфе Смерти”, впряженные в колесницу, оставляют впечатление тягловой силы, изображаемой в сельских сезонных календарях; покорный вид этих животных напоминает об архетипе жертвенного быка, а трактовка фигур свидетельствует о самоценности фрагмента из анималистического жанра живописи<sup>6</sup>. Кольца в ноздрах быков – аллюзия детали месопотамских изображений, монументальное сооружение, возвышающееся над повозкой и увенчанное Смертью с косой – отголосок квадриг Древнего Рима, а может быть, индоиранских лунных колесниц, где лунный бог, стоящий на колеснице, натягивает тетиву лука и поражает своими стрелами, являясь своеобразной предтечей колесницы Амура у Петрарки. Хотя индоиранский вариант мог выражать и буквальный смысл – не символическую смерть от любви, а вполне реальную<sup>7</sup>. И еще одно наблюдение: фон, на котором чаще изображался Триумф Смерти в XV в., сродни макабрической средневековой иконографии: горы трупов, черепа. Таким образом, Триумф Смерти в XIV–XV вв. становится одним из наиболее интересных и характерных примеров отражения религиозного синкретизма в менталитете Ренессанса, а один из главных символов сюжета, бык, – элементом новой ренессансной мифологии.

Сочетание сакрального, христианского начала и “профанного”, языческого видится в “Страшном Суде” Аньоло Гадди (первая половина XIV в.). В этом произведении изображено чудовище, тянущее за собой грешников, осужденных на муки Ада; в правой части фрески – Ангел на быке, увозящем душу избранного в Рай. Ассоциативно напрашиваются иконографические аналогии в мифе о похищении Европы, служившем излюбленной темой для художников античности, изображавших его на резных камнях и инталиях. Лилиан Герри предполагает еще более ранние корни изображения Ангела на быке у Аньоло Гадди в египетской мифологии и росписях саркофагов, на которых бык – символ смерти – уносил между рогами мумию покойного в далекий загробный мир<sup>8</sup>. В то же время можно высказать предположение, что данная иконография “оплодотворена” индоиранской и шумерской мифологией.

В одном из сочинений о знаковых системах Ю.М. Лотман писал: “В искусстве... знак или его смыслоразличающий элемент может одновременно проектироваться на несколько (или множество) фонов, становясь в каждом случае носителем различной семантики...”<sup>9</sup>. В контексте этого утверждения, с которым мы можем согласиться, тема жертвенности быка дает немало интересных трансформаций в искусстве Ренессанса, корнящихся в глубокой древности. Так, в неолитическом анатолийском культе присутствует Великая богиня всего сущего с подчиненным ей страдающим мужским умирающим и возрождающимся божеством, чаще всего изображавшимся в виде быка. Являясь матерью и возлюбленной (супругой) бога-быка, она в то же время оказывается причастной к его смерти и даже активно добивается ее<sup>10</sup>. Отражение этого мотива, по мнению некоторых исследователей, встречается в известном произведении Джорджоне “Юдифь”.

В библейской мифологии бык – это благодарственная жертва Богу, вместе с тем это и Золотой Телец с жертвами, приносимыми ему. В Эсхиловой трагедии о Прометее хор океанид при всем сочувствии и стихийном сродстве с главным героем тут же трепещет в ужасе от вольноречия возмутителя-титана и го-

тов покорно возлагать на Зевсов алтарь бедра закланных быков, советуя Прометею отбросить прочь гордость, испить мудрого благоразумия, быть послушным и не упорствовать<sup>11</sup>. “Триумф императора Сципиона Африканского” Джулио Романо с торжественным шествием, участники которого ведут быков на заклание в храм, на наш взгляд, перекликается с греческими литературными источниками.

Известная картина Тициана “Бегство в Египет” подробно описана его крупнейшими биографами: в XVI в. – Джорджо Вазари, в XVII-м – Карло Ридольфи<sup>12</sup>. Однако ни в них, ни в современных очерках, посвященных творчеству Тициана, не придается особого значения той символике, которую имеют животные в пейзаже картины. Ридольфи подробно перечисляет участников композиции: “...ангел ведет осла, а по траве разгуливают многочисленные животные... и здесь же группа деревьев, очень естественная, и вдаль – солдат и пастух”<sup>13</sup>. В 1985 г. Т.К. Кустодиева, характеризуя картину, пишет: “Несомненно, наиболее удачная часть картины – пейзаж. В обилии деталей продолжают чувствоваться традиции Кватроченто. Олени, лисы, коровы, птицы, разнообразные цветы и травы населяют и оживляют луга и леса”<sup>14</sup>. Авторы, обращая внимание на большую роль пейзажа в картине Тициана, кажется, не хотят замечать богатейшей символики животных: оленя – символа неизбежности времени, овца – символа паствы и быка – символа искупления грехов человеческих, жертвенности. Присутствие быка в глубине картины придает более глубокий смысл изображению ангела, ведущего святое семейство, и ассоциируется с композицией Антонио Гадди “Страшный Суд”.

Искусство Ренессанса семиотично, и памятники XIV–XVI вв. не могут быть поняты без проникновения в суть знаковой системы. Не случайно в эпоху Возрождения Себастьяном Брантом написаны в знаменитом “Корабле дураков” следующие строки: “Любая вещь имеет два лица, подобно Алкивиадовым силам, и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь – увидишь жизнь, и, наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой – безобразие, под изобилием – жалкая бедность, под позором – слава...”<sup>15</sup>.

Век Реформации внес в мифологию жертвенного быка новое религиозно-психологическое содержание, мотив личного духовного самопожертвования. Внутреннее перерождение в аналогичного рода понятиях описывается в одном из анабаптистских документов конца XVI в.: “Дабы исполнить свое назначение и напитать человека, домашнее животное должно претерпеть заклание, – так и свою очередь и Господь поступает с человеком, возжелав извлечь из него пользу”<sup>16</sup>. Историк С.Е. Озмент, упомянувший эту медитацию в книге “Мистицизм и сектантство: религиозная идеология и социальный протест в XVI в.”, находит в ней “грубую предметность мысли”. Сопоставляя “грубую предметность мысли” выраженную в этом отрывке, с замыслом композиции Рембрандта “Туша быка”, поражаешься контрастам вульгарной обыденности и мистического озарения, которые тщетно мы попытались бы отыскать в искусстве Ренессанса. Выглядывающая из глубины служанка в картине голландского мастера словно ловит реакцию зрителя на беспощадную и трагическую панораму телесной смерти, явленной без всяких прикрас, во всей кровавой неприглядности. Является ли

это еще одним символом “суеты сует”, бренности, генетически возникшим из зимних, обычно ноябрьских, календарных циклов, где постоянно фигурировала сцена разделки скота, или укрупненным фрагментом сцены возвращения Блудного сына, или это жертва в монументально-вульгарном стиле, согласно средневековым понятиям, провозвестие Распятия? Очевидно одно, что архетипическая основа образа быка, связанная с ритуалами плодородия, любви, смерти, в том числе триумфов, воскрешения и жертвенности с использованием религиозной обрядности, нашедшая оригинальную интерпретацию в мифологии Ренессанса, “накренилась” в сторону жанрового бытовизма в XVII в., где внутренность туши быка напоминает саркофаг для прежних символов “макабрического средневековья” и “триумфального Возрождения”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985; *Он же.* Мифологии: В 4 т. М., 2000. Т. 1.

<sup>2</sup> Петрарка не говорит в “Триумфах” буквально о колеснице с черными быками, но подразумевает их в образах “Триумфа Любви” и “Триумфа Смерти” (*Петрарка Ф.* Триумфы / Пер. В. Миклушевича. М., 2000. С. 6, 14, 63).

<sup>3</sup> *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 131. Самому Христу приписывалось стремление к славе (*Blondus, Roma triumphans.* LV. P. 117).

<sup>4</sup> См.: *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. А. Майкапара. М., 1996. С. 115; *Биндерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 30–31.

<sup>5</sup> В начале II тысячелетия до н.э. пастухи, поклонявшиеся арийской триаде богов – Индре, Митре, Варуне, мирно смешались с доэллинским населением Фессалии и центральной Греции. Они были приняты как дети местной богини, и из их среды выбирали царей-жрецов. Такой царь ежегодно соглашался на фиктивную смерть, жертву богине плодородия. Он передавал на один день всю власть своему заместителю – мальчику-царю, который умирал на закате, а кровь его использовалась в церемонии окропления. Ритуальная смерть принимала различные формы. Иногда на жертвенном алтаре мальчиков заменяли животными, среди которых первую роль играл бык. Вероятно, это одна из причин, почему мужское божество – паредр богини – изображалось в двух ипостасях: либо как мальчик, либо как бог с бородой, часто сидящий на быке – посвященном ему животном (*Мелларт Дж.* Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М., 1982. С. 89). В рельефах на стенах святители этого времени мужское божество изображалось также в виде бычьей головы (Там же. С. 91).

<sup>6</sup> Подробно об этих произведениях искусства говорится в статье: *Лютц Мальке.* Вклад в изображение “Триумфов” и “Канцоньере” Петрарки // *Rivista di critica e storia dell'arte.* Anno XXVIII. 1977. Ottobre–dicembre. P. 232–262. Богатый иллюстративный материал на эту тему содержится в недавно вышедшей в Италии книге: *Humana fragilitas: I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento* / A cura di Alberto Tenenti. Clusone, 2000. 287 p.

<sup>7</sup> См.: *Guerry L.* Le theme du “Triomphe de la Mort” dans la peinture italienne. P., 1950. P. 91.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 90–92.

<sup>9</sup> *Лотман Ю.М.* О проблеме значения во вторичных моделирующих системах // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та / Труды по знаковым системам. 1965. Т. 1. С. 44–45.

<sup>10</sup> См.: *Шауб И.Ю.* Языческие истоки сюжета картины Джорджоне “Юдифь” // Итальянский сборник. СПб., 2000. № 4. С. 8–9.

<sup>11</sup> См.: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 86.

<sup>12</sup> *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1963. Т. 2. С. 127.

<sup>13</sup> *Ridolfi C.* Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti... Padova, 1837. Т. 2. P. 245.

<sup>14</sup> *Кустодиева Т.К.* Итальянское искусство эпохи Возрождения: XIII–XVI вв. Л., 1985. С. 154.

<sup>15</sup> Цит. по: *Брант С.* Корабль дураков. М., 1971. С. 144.

<sup>16</sup> Цит. по: *Ozment S.E.* Mysticism and dissent: Religious ideology and social protest in the 16th century. New Haven; London, 1973. P. 167.

# ТИРАН В ПОДЗЕМНОМ ЦАРСТВЕ. МИФ В ДИАЛОГЕ УЛЬРИХА ФОН ГУТТЕНА

*В.М. Володарский*

Немецкий гуманист Ульрих фон Гуттен (1488–1523) был одним из выдающихся мастеров диалога – литературной формы, любимой и широко распространенной в эпоху Возрождения. Главными образцами для Гуттена стали диалоги Лукиана, античного автора II в. н.э., и Эразма Роттердамского, в свою очередь многим обязанного тому же Лукиану и латиноязычным диалогам итальянских гуманистов<sup>1</sup>. Два диалога Гуттена, “Фаларизм” (1517), с которого началось обращение гуманиста к новому для него жанру, и “Арминий” (1519, опубликован посмертно в 1529 г.), связаны с использованием мифологического мотива подземного царства. Как и ряд других образов и даже деталей в обоих диалогах, этот мотив был навеян Гуттену Лукианом. Мы встречаемся здесь, следовательно, с вторичной интерпретацией мифологии, уже получившей художественную обработку в античности. В науке последних десятилетий резко возрос интерес к мифу вообще и специфике его трактовки в культуре Ренессанса в частности, однако основное внимание исследователей сосредоточено на проблематике и примерах обращения к мифу в Италии и Англии; немецкая культура эпохи Возрождения освещается в этом аспекте достаточно редко<sup>2</sup>. В данной статье я попытаюсь рассмотреть содержание не изученного в нашей литературе гуттеновского диалога “Фаларизм” и проследить специфику осмысления Гуттеном в собственных целях “уроков Лукиана”, функции, которые обретают у немецкого автора мифологические конструкции и мотивы.

Еще в 1512 г., во время первого посещения Италии, будучи студентом университета в Павии, вынужденным по требованию отца заниматься мало интересовавшей его юриспруденцией, Гуттен начал изучать греческий язык. Ему было тогда 24 года. Насколько он сумел продвинуться в своих знаниях, неизвестно. Занятия продолжались сравнительно недолго, и Гуттен не оставлял мысли о дальнейшем совершенствовании в греческом. В письме к Эразму Роттердамскому от 24 октября 1515 г., выражая свое беспредельное восхищение “божественным Эразмом” и называя его “немецким Сократом”, Гуттен уподоблял себя Алкивиаду (воздавшему в диалоге Платона “Пир” хвалу Сократу) и заявлял, что хотел бы “у ног” Эразма изучать греческую литературу<sup>3</sup>.

Во время второй поездки на родину гуманизма, находясь в Болонье с июля 1516-го по апрель 1517 г., Гуттен брал уроки греческого языка у грека по имени Трифон. Вместе с ним занимались находившиеся тогда в Болонье племянники нюрнбергского патриция и гуманиста В. Пиркгеймера. Их наставник, приятель Гуттена Иоганн Кохлей, сообщал в Нюрнберг, что у Трифона читают комедии Аристофана и сочинения Лукиана. Пораженный остроумием Гуттена, обилием шуток в его живой и непринужденной речи, Кохлей называл его “вторым Лукианом”<sup>4</sup>.

Ганс Бальдунг Грин (?). Ульрих фон Гуттен.

Гравюра на дереве.  
Не позже января 1521 г.



Между тем Гуттен, увлеченный знакомством непосредственно с греческим текстом Лукиана, под впечатлением от его сатиры и особенно образов “Разговоров в царстве мертвых” начал писать свой диалог “Фаларизм”, опубликованный в марте 1517 г.<sup>5</sup> Позже, в феврале 1519 г., находясь в семейном замке Штекельберг, он сам осуществил перевод своего диалога с виртуозной и элегантной латыни на немецкий язык, тогда еще недостаточно приспособленный для решения сложных литературных задач, но зато понятный (к чему и стремился Гуттен) гораздо более широкой образованной аудитории. Это невольно потребовало от автора

отказа от многих изящных словесных оборотов, большей пространности речи, введения ряда пояснений античных имен, реалий, специфики древнего мифа. В предисловии к переводу Гуттен называл Лукиана “главой и князем” тех античных авторов, которые под покровом вымысла открывали читателям истину, и она являлась “подобно розе среди шипов”<sup>6</sup>. Говоря о себе в третьем лице, он добавлял: “Гуттен следует его (Лукиана. – В.В.) примеру”<sup>7</sup>.

Значение знакомства Гуттена с сочинениями Лукиана на языке оригинала трудно переоценить<sup>8</sup>. Тем не менее, как уже не раз отмечалось в историографии, вряд ли Гуттен ограничился только греческими текстами. Ко времени его работы над первым диалогом существовало уже столько различных переводов Лукиана на латинский язык, сделанных гуманистами, что Гуттен легко мог воспользоваться также какими-то из этих многочисленных изданий. Итальянские гуманисты заново открыли Лукиана еще в начале XV в. К концу столетия они не только осуществили первое грекоязычное издание его сочинений, вышедшее во Флоренции в 1496 г., но и перевели на латынь 22 из дошедших до нас 86 работ Лукиана, в том числе пять диалогов из цикла “Разговоры в царстве мертвых”. Немецкий гуманист Рагий Эстикампиан, у которого в 1506–1507 гг. в университете Франкфурта-на-Одере, а затем в Лейпцигском университете учился Гуттен, знал некоторые из этих изданий и читал лекции как раз о “Разговорах в

царстве мертвых”. В 1506 г. Эразм Роттердамский и Томас Мор осуществили со-  
вместный труд – новый перевод диалогов Лукиана на латинский язык. По точ-  
ности он превосшел предшествующие работы итальянцев. Вторая, расширен-  
ная публикация этих переводов появилась в 1512 г. Обе вышли в Париже в ти-  
пографии Йосса Бадия<sup>9</sup>.

Гуттен, таким образом, мог составить представление о Лукиане и специфи-  
ке его подхода к античной мифологии не только по греческому подлиннику, но  
и по отличным латинским переводам. Вполне возможно, что именно предшест-  
вующее знакомство с ними, как и возраставшая в среде гуманистов слава Лукиа-  
на, побудила его во время занятий в Болонье обратиться к греческим текстам  
этого античного писателя.

Предисловие Гуттена к его немецкому переводу диалога “Фаларизм” недву-  
смысленно свидетельствует о том, сколь неискушенной в античной литературе  
была основная масса читателей в Германии. Те, кто владел латынью, не говори-  
ли уже о сравнительно немногочисленных поборниках гуманистической культуры  
составляли лишь малую часть круга образованных людей. Гуттену пришлось спе-  
циально объяснять, что некогда языческие поэты писали, как души умерших, ве-  
домые богом Меркурием, попадают “в подземное царство на том свете” и их пе-  
ревозят через реку Ахерон. Конечно, “на самом деле такое не происходило”, и чи-  
татели должны понять, что сказанное древними учеными мудрецами является “не  
серьезным мнением, а только шуткой”. Но важно, подчеркивает Гуттен, также и  
другое – в этих сочинениях есть истина, скрытая под оболочкой вымысла. Надо  
также заметить, продолжает Гуттен, что, хотя создатели подобных произведений  
всюду говорят о своих языческих идолах, у них вовсе нет намерения нанести этим  
какое-то оскорбление Господу, нашему благодетелю. Такова и история, которая  
сперва была искусно рассказана на латыни высокочтимым господином Ульрихом  
фон Гуттеном, коронованным поэтом и оратором, а ныне переведена на немец-  
кий язык. Теперь каждый сможет читать ее “весело и с пользой”. Название ее –  
“Фаларизм”. Оно происходит от греческого слова и на латыни означает, что речи  
пойдет о жизни, правлении, нравах – таких, как у тирана Фалариса, о жестокости  
и бесчеловечности<sup>10</sup>. Гуттен не дает специальных пояснений о том, что Фалари-  
действительно был правителем в южносицилийском городе Акраганте в VI в  
до н.э. Все дальнейшие приводимые им исторические примеры тирании также ли-  
шены упоминания о конкретном времени.

Диалог Гуттена состоит из двух частей. В первой персонажами являются Мер-  
курий, сопровождающий души в подземный мир, перевозчик Харон и некий шваб-  
ский князь – тиран, нигде не названный по имени. В дальнейшем, однако, он опи-  
сан так, что у читателя не остается никакого сомнения – Гуттен имеет в виду гер-  
цога Ульриха Вюртембергского. Весной 1515 г. между ним и его доверенным ли-  
цом, молодым шталмейстером двора Гансом фон Гуттеном, двоюродным братом  
автора диалога, возник конфликт из-за откровенного ухаживания герцога за кра-  
сивицей женой Ганса. Заманив Ганса на охоту в лес, герцог отправился туда в пол-  
ном вооружении и убил почти беззащитного Ганса, нанеся ему семь ран, в том чис-  
ле пять – сзади, а затем осквернил труп. Род Гуттенов был оскорблен. Восемна-  
дцать графов и дворян сочли поступок герцога настолько бесчестным, что отказа-  
лись служить ему. В дело вмешался император, то грозивший герцогу опалой, то





*Мастер Петrarки (?). Убийство Ганса фон Гуттена герцогом Ульрихом Вюртембергским.  
Гравюра на дереве. 1517*

склонявшийся к компромиссу. Ульрих фон Гуттен начал яростную литературную кампанию против герцога, длившуюся несколько лет, плодом которой стали пять его блестящих письменных речей против Ульриха Вюртембергского, написанных с лета 1515-го по весну 1519 г. Он успокоился только тогда, когда герцог на многие годы был изгнан из своей страны. Все выступления Гуттена были пронизаны яркими тираноборческими мотивами: герцог стал в его изображении символом несправедливой княжеской власти, об устранении которой Гуттен мечтал и как

выразитель сословных интересов рыцарства, все больше попадавшего в полнук зависимость от князей, и как гуманист, надевшийся на политическую централизацию страны под эгидой императора и видевший в князьях главных виновников раздробленности Германии.

Диалог “Фаларизм” начинается с вопроса Харона, кто тот живой человек которого Меркурий привел на берег Ахерона. Меркурий рассказывает, что давно умерший Фаларис, известный своим жесточайшим тиранством, жаждал увидеть наконец тиранов и в Германии, где их до последнего времени не было. Он явился во сне швабскому князю, чтобы дать ему необходимые советы. Этого-то князя, еще не умершего, и привел в подземное царство он, Меркурий. Ведь теперь и Германия имеет тиранов, каких никогда прежде не существовало. Харон поражен: “Тиран в Германии? Это чудо, достойное вечной памяти”<sup>11</sup>. Узнав, что тиран правит в Швабии, Харон удивляется еще больше: ведь швабы – великодушный, храбрый народ, который всегда придерживался своих традиций свободы. Харон вспоминает тень недавно переправившегося через Ахерон молодого франконского рыцаря, который жаловался на тирана – видно, именно об этом живом пришельце и шла тогда речь. Почувствовав, как осела под тяжестью тиранической лодки, Харон требует от него помочь ему грести. Тот не только отказывается, но и высокомерно поучает Харона, что он не тиран, а князь, да к тому же правящий по справедливости. Между тираном и Хароном завязывается перепалка, схожая с той, которую некогда обрисовал Лукиан в диалоге “Перепалка, или тиран”, где в роли тирана выступал, естественно, другой персонаж.

В спор вмешивается Меркурий: “Ты, немец, послушай меня”. Он читает тирану небольшую лекцию о том, что такое тирания. Тиранами следует считать не только тех, кто подчинил свободу насильственному правлению, но и тех, кто отказался от правосудия, страха перед Богом, умеренности, добросердечия и других добродетелей и ввел в обиход в своих владениях всяческую жестокость и всевозможные пороки<sup>12</sup>. Праведный правитель должен вести себя совершенно иначе: “Тот спать ночами не должен властью, кому доверена большая власть”. Тиран нетерпеливо выслушивает наставление: он все еще не может успокоиться от возмущившего его чересчур вольного, на его взгляд, поведения Харона.

Меркурий приводит князя в долину, окруженную скалами, где в просторной пещере сидят друг подле друга тираны. Начинается вторая часть диалога. Тиран Фаларис, о котором в античности рассказывали как о властителе, приносившем человеческие жертвы в раскаленном медном быке, радостно приветствует своего швабского ученика. Тот спешит отчитаться в совершенных злодеяниях и повествует, в частности, об убитом им благородном юноше, смакуя подробности: например, как он вонзал меч в тело и пять раз поворачивал его. Фаларис в восторге: даже он сам не додумался до того, что можно убивать не врагов, а друзей и благодетелей. Тиран обещает пролить еще много крови и просит совета и наставления у Фалариса. Тот обещает поведать обо всех своих “добродетелях” и начинает перечислять отрубание рук и ног, отрезание ушей и носов, выкалывание глаз и прочее, но, оказывается, любимец Фалариса уже все это делал. Ссылаясь на опыт других тиранов, Фаларис предлагает варить малых детей и ставить эту еду на стол их ничего не подозревающих родителей, следуя примеру царя мидян Астиага, или же расстреливать людей из пушек, как поступали



немцами богемцы<sup>13</sup>. А для того чтобы не отпугнуть от себя простой народ, надо, совершая эти любимые дела втайне, хорошо знать все, что говорят в народе о своем князе, да еще для прикрытия время от времени публично делать что-либо действительно милосердное и справедливое, поощряя, однако, тайком всех преступников, картежников, кутил, бесчестных, всех сомнительных личностей. Надо стремиться вести войну, а в ее пору грабить церкви и клир, обещая, что берешь их имущество заимообразно до конца войны, но потом не отдавая.

Тиран слушает эти и другие советы с восторгом, “как благодарный ученик”. Фаларис, в свою очередь довольный его понятливостью, предлагает ему поприветствовать знаменитых тиранов и представляет их одного за другим – Астиага из Мидии, Камбиза из Персии, Атрея и Писистрата из греческой земли, Бусири-са из Египта, совершавшего человеческие жертвоприношения, своих “земляков” – сицилийцев Агафокла и Дионисия, римлян Нерона, Калигулу, Домициана и других, наконец, “князя тиранов” царя Ирода. Фаларис признается, что тиранов столько, что он даже не может их всех показать. Швабский князь приветствует сразу всю толпу “дорогих тиранов”. В ответ раздается хор угрюмых голосов, в свою очередь приветствующих его и призывающих: “Следуй нашему примеру, продолжай, как начал!” Фаларис напутствует своего ученика, собравшегося вместе с Меркурием возвращаться из подземного мира на землю: “Будь благословен и живи как тиран”<sup>14</sup>.

Первое, что бросается в глаза при анализе функций мифа в диалоге Гуттена, – их множественность, целый комплекс взаимосвязанных задач, которые автор решает на основе обращения к античной мифологии. Вместе с тем первая – и главная – роль мифа в “Фаларизме”, на мой взгляд, художественная. Без нее потеряли бы в своей действенной силе и все остальные функции – информационная, раскрывающая суть и образцы тирании; публицистическая (пропагандистская), нацеливающая читателя на защиту свободы как нормы в противовес злу тирании как извращению политического порядка; морально-дидактическая, способствующая этическому воспитанию читателя на негативных и ужасающих по бесчеловечности примерах; наконец, национально-патриотическая, внушающая читателю представления об исконном свободолюбии в Германии и якобы новизне и исключительности для этой страны тирании, жестокости, злодейства. Здесь сплетаются старые мифы и новые, создаваемые самим Гуттеном.

Подобно Лукиану, на которого Гуттен ориентируется в диалоге “Фаларизм” как на свой главный образец, немецкий гуманист погружается в свободную и раскованную литературную игру, используя миф как творческий прием, средство выразительности, позволяющее вольно сгущать сатирические краски, доходя до самого смелого гротеска, не бояться никаких контрастов, нарушений пропорций, преувеличений. Ведь в этом мире вымысла любая реальная деталь может сопрягаться с образами фантазии и обретать в результате в построении целого преувеличенное, чудовищное значение. Для гуттеновской стилистики в трактовке мифа характерны черты лубочности, резкость и чеканность образов и не только показ устрашающей распространенности древней тирании, но и создание типажа тиранов, причем в обоих вариантах – индивидуальном (Фаларис, швабский князь) и групповом (угрюмый и безликий, несмотря на называемые имена, хор тиранов в пещере подземного царства).

При сравнении с Лукианом даже в частностях выступают наряду со сходством важные отличия подхода Гуттена к мифу. Топография загробного мира у Гуттена напоминает Лукиана – и там и здесь, например, есть особое место за Ахероном, где находятся одни лишь тираны. У Гуттена, однако, через эту реку Харон перевозит живого и позже вновь возвращающегося на землю тирана, и то время как у Лукиана при всей выразительности его образов спорят, ссорятся насмешничают тени умерших.

Главное различие тем не менее заключается в ином. Как бы ни пародировал мифологическую традицию Лукиан, как бы ни вышучивал чисто человеческие страсти богов и героев в загробном царстве, снижая считавшееся высоким обыденного, его критическое отношение к этим персонажам иное, чем у Гуттена. Лукиан писал о богах, в которых по-прежнему верили окружающие, хотя сам он чем дальше, тем больше склонялся к философии эпикуреизма и никогда не высказывался о том, во что же, собственно, верит он, Лукиан, да и верит ли вообще. Можно спорить (что и отразилось в историографии), в какой мере был религиозен Гуттен, но то, что он все же оставался верующим на христианский лад, не ставит под сомнение никто из современных исследователей. Естественно, что все связанное с языческой мифологией он воспринимал только как некую систему притч, инсказаний, совокупность художественного и философского материала, по отношению к которому он не испытывал никакого религиозного пиетета. Отсюда и та свобода творческой игры с античным мифологическим наследием, о которой говорилось выше.

И последнее – по счету, но не по важности. Сама тема обличения тиранов и тирании, к которой на основе собственной трактовки мифа в сочетании с элементами истории и примером из современности обратился Гуттен, была отнюдь не нова в его эпоху. Гуттен, однако, сумел придать такую художественную выразительность своим образам, что его “Фаларизм” стал одним из ярких проявлений нового этапа развития тираноборческой литературы в Европе XVI в. О классических (более поздних) сочинений тираноборцев “Фаларизм” еще отличается преобладанием художественности над откровенной публицистической направленностью. Со временем оба компонента литературных произведений поменяются местами – пропагандистский элемент начнет доминировать. Характерно, что в числе первых пошедших по такому пути окажется сам Гуттен в работах реформационного периода творчества. Именно тогда он гордо заявил в послании пфальцграфу Людвигу: “Тебе ведь небезызвестно, что я рожден, чтобы преследовать тиранов”<sup>15</sup>. Это был еще один миф, уже не античный, а свой едва ли не последний, который успел создать Гуттен.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О влиянии прежде всего Лукиана на Гуттена см.: *Gewerstock O.* Lucian und Hutten: Zur Geschichte der Dialogs im 16. Jahrhundert. B., 1924 (переиздание: Nendeln, 1967); *Könneker B.* Die deutsche Literatur der Reformationszeit: Kommentar zu einer Epoche. München, 1975; *Honemann V.* Der deutschen Lukian: Die volkssprachige Dialoge Ulrichs von Hutten // *Pirckheimer-Jahrbuch.* 1988. Ulrich von Hutten. 1488–1988 München, 1989. Ф. Хонеман отмечает также воздействие Гуттена латиноязычной и немецкой язычной традиций немецких авторов диалогов, в том числе бесед учителей и учеников в религиозно назидательной и школьной литературе, включая работы, написанные некоторыми гуманистами (*Honemann V.* Op. cit. S. 45). В этой связи упоминаются, в частности, предназначенные для обучения ла

тинскому языку в школах диалоги преподававшего в Хемнице и Лейпциге филолога-гуманиста Пауля Ниависа (ок. 1460 – после 1514 г.). Тезис Хонемана, однако, представляется сомнительным, тем более что к нему не дается развернутой аргументации. Неизвестно, знал ли Гуттен вообще имевшие достаточно узкий круг распространения диалоги П. Ниависа. Кроме того, уже первые диалоги самого Гуттена настолько превосходят в художественном отношении и по публицистической силе, по мастерству языка сочинения Ниависа, что вряд ли эта линия развития немецкого диалога могла оказать на Гуттена какое-либо серьезное влияние. Гуттен уже в своих юношеских произведениях четко ориентировался либо прямо на античные образцы, либо на высшие достижения немецкой и европейской гуманистической литературы, в том числе на творчество Эразма Роттердамского, В. Пиркгеймера, Я. Вимпфелинга, К. Цельтиса, Лоренцо Валлы и других крупнейших гуманистов. Высокоразвитое национальное самосознание не мешало Гуттену трезво оценивать качественный уровень произведений творцов действительно нового и их многочисленных подражателей в Германии.

<sup>2</sup> См., например, новейшие сборники статей: *Die Wiederkehr des Mythos*. Düsseldorf, 1998; *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen, 1999.

<sup>3</sup> См.: Ulrichi Hutteni equitis Germani Opera quae reperiri potuerunt omnia / Ed. E. Böcking: Vol. 1–5. Lipsiae, 1859–1862. Vol. 1. P. 102 (далее – Opera).

<sup>4</sup> См.: *Штраус Д.* Ульрих фон Гуттен. СПб., 1896. С. 108–109. В своей оценке Гуттена Кохлей был не одинок: один из крупнейших книгоиздателей гуманистической литературы, И. Фробен, отзывался о Гуттене как о “вновь рожденном Лукиане” (Opera. Vol. 1. P. 220).

<sup>5</sup> *Phalarismus dialogus Huttenicus // Opera*. Vol. 4. P. 1–25.

<sup>6</sup> Ibid. P. 3.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> В обращении к читателям, которое предвляло издание немецкого перевода диалога “Фаларизм”, Гуттен называет Лукиана “греком по рождению”. На самом деле Лукиан был, как он рассказывает в автобиографических экскурсах своих сочинений, сирийцем из города Самосаты на севере этой страны. В совершенстве овладев греческим языком, он писал на нем, как и ряд других выдающихся авторов эпохи Антонинов – Апулей, Плутарх, Дион Хрисостом.

<sup>9</sup> *Eckert W.* Erasmus von Rotterdam: Werk und Wirkung. Köln, 1967. Bd. 2. S. 510; *Robinson Chr.* Lucian and his influence in Europa. L., 1979. P. 130–133, 165; *Stammen Th.* Studien zum politischen Denken des Humanismus. Neuried, 1999. S. 234–235.

<sup>10</sup> *Hutten U. von.* Deutsche Schriften / Hrsg. von H. Mettke. Leipzig, 1972. Bd. 1. S. 189–190.

<sup>11</sup> Opera. Vol. 4. P. 5.

<sup>12</sup> Ibid. P. 7.

<sup>13</sup> Речь идет о чешских гуситах. Во время провозглашенных римским папой и возглавленных германским императором пяти крестовых походов против этих “еретиков” (1420–1431), как и в пору ответных военных действий чешского войска на германских землях, немецкая устная и письменная пропаганда энергично создавала “образ врага”, совершающего зверства. Между тем жестокими расправами отличались тогда обе противоборствующие стороны, о чем Гуттен не упоминает. Пример с гуситами – единственная ссылка Гуттена в диалоге “Фаларизм” на жестокости, творившиеся за пределами античности (кроме, конечно, указания на поступки герцога Ульриха Вюртембергского). Характерно, что всего через два года после выхода в свет немецкого перевода “Фаларизма” Гуттен начнет в борьбе за независимость Германии от Рима высоко оценивать свободолюбие гуситов и призывать к военным действиям против папы и его ставленников в Германии, ссылаясь на пример военачальника гуситов Яна Жижки.

<sup>14</sup> Ряд примеров тирании, жестокостей, пороков Гуттен почерпнул из “Истории” Геродота, подробно рассказывающего об Астиаге и царе персов Камбизе, который, по словам Геродота, казнил сына фараона и две тысячи молодых египтян, опозорил дочь фараона, бичевал жрецов, жил со своими сестрами и т.д. Основным материалом о римских тиранах Гуттен позаимствовал, конечно, у Тацита. Вместе с тем нельзя недооценивать его широкое знакомство и с другой античной литературой. Проведенный П. Хельдом специальный анализ, относящийся, правда, уже ко всему творчеству Гуттена и требующий корректив применительно ко времени создания “Фаларизма”, свидетельствует о Гуттене как об одном из крупнейших в его эпоху знатоков античной культуры. Не считая бесчисленных “скрытых” цитат в его текстах, он делает прямые ссылки на сочинения более чем семидесяти римских и греческих авторов, цитируя не менее девяти раз Аристофана, Аристотеля, Менандра, Теренция, Тита Ливия, Сенеку, Цельса, Ювенала и ряд других античных писателей. Гомер и Плутарх цитируются им по 28 раз, Плавт – 43 раза, но все же предпочтение отдается латинским источникам: Гален цитируется 20 раз, Гораций и Цицерон – каждый более 30 раз, Овидий и Плиний Старший – более чем по 40 раз, Вергилий – 99 раз (максимальное число цитат). См.: *Held P.* Ulrich von Hutten: Seine religiös-geistige Auseinandersetzung mit Katholizismus, Humanismus, Reformation. Leipzig, 1928. S. 48–49, 150–164.

<sup>15</sup> *Szatmárolsi S.* Ulrichs von Hutten deutsche Schriften. Strassburg, 1891. S. 174.

# МИФ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ГЕРМАНИИ

*А.В. Доронин*

Период Возрождения обозначил перелом в западноевропейском сознании. Новые присущие ему политические, экономические и культурные процессы вызвали потребность в их идейном обосновании, в новых символах и мифах. Сам ход общественного развития “подсказал” основные направления мифологизации прошлого, которые, оформившись, стали, в свою очередь, аргументом истории и повлияли на ее течение – на любой стадии развития социума и знаний (в нем мифы представляют собой не просто жизнеспособную, но и необыкновенно мощную интеграционную силу. Зачастую их полноправным соавтором выступает историк. Интерпретируя минувшее, он включает описываемый им объект в определенную логическую событийную цепь. Домысливая ее, он создает миф, некую возможную в сознании конкретной эпохи ретроспективную реальность, неотделимую не только от обычая и факта, но и от легенды и даже фальсификации. В этой связи миф есть не что иное, как один из путей усвоения коллективного опыта на том или ином уровне его организации.

Тема статьи подразумевает разнообразие подходов к ее освещению. Это лишь первая, самая общая попытка приближения к ней, к ее осмыслению<sup>1</sup>. Речь здесь пойдет не об античных мифах, используемых гуманистами, и не столько о преломлении средневековой мифологической традиции в их сочинениях, сколько об их собственном мифотворчестве, не о региональных или династических мифах, а общегерманских, о н а ц и о о б р а з у ю щ и х мифах.

Возрождение изначально окрашено в национальные тона. Мотив национальной самоидентификации – один из главных в его партитуре<sup>2</sup>. Именно в раннее новое время нация начинает складываться как институт в современном его многосложном понимании. Выделяя основные признаки нации, равно гражданской или этнической, непременно в качестве одного из конституирующих мы назовем ее общие мифы и историческую память. Национальное самосознание начинается с мифа. Становление нации сопровождается усиленным поиском самобытных (а в иных трудах автохтонных) корней и традиций, а также их жестким противопоставлением иным (= чужим) корням и традициям. На этом фоне рождается национальный миф, потребность в котором испытывает формирующаяся нация.

В Западной Европе XV – начала XVI в. нарастают центробежные политические тенденции. Папский престол все менее воспринимается в качестве равно удаленного (каковым он так и не стал) духовного авторитета. Столкновение интересов строящихся национальных государств, различных династий, духовенства и императоров, а также нависшая над западным миром угроза турецкого завоевания приводят к образованию новых региональных – и не только – центров значения которых в дальнейшем, как правило, лишь усиливается. На службе и лидерам и состоят многие представители ренессансной мысли. В противове

своим предшественникам, придерживавшимся идеи всемирной универсальной монархии, они озабочены выявлением истоков отечественной культуры и ее родства с античной и библейской традициями; по-новому, в соответствии с духом эпохи, решают вопрос примата власти; задумываются об ответственности за судьбу христианства в целом. При этом, покуда ратуют за возрождение интереса к античности и ее культуре вообще, рассматривая себя как подданных международной республики ученых во главе с Эразмом, они остаются в пределах общечеловеческого (пусть в границах Старого Света) наследия; но как только пускаются в рассуждения о Ренессансе итальянском, немецком, французском и др., они вступают в область мифического.

Сама идея немецкого Возрождения – миф гуманистической историографии. Во многом он обязан открытию в середине XV в. в монастыре Фульды рукописи сочинения Тацита “О происхождении германцев и местоположении Германии”<sup>3</sup>. Последовавшие в связи с этим публичные реплики Энеа Сильвио Пикколomini и Джованантонио Кампано<sup>4</sup>, а позднее публикации этого небольшого труда и комментариев к нему (внедрение печатного стана немало способствовало распространению новых идей) позволили провозвестникам немецкой нации говорить применительно к аморфному в прошлом, постоянно видоизменявшемуся политическому миру между Северным и Балтийским морями, Рейном, Дунаем и Вислой как об историческом цельном – земле немцев (Deutschland), – в основе своем имевшем общность происхождения, культуры, языка, религии, нравов.

На рубеже XV–XVI вв. в трудах Конрада Целтиса, его учеников и единомышленников выкристаллизовывается понятие единой Германии, убеждение в континуитете ее истории, оригинальности и глубокой древности ее культуры, т.е. то, что впоследствии образует фундамент представлений о германской нации. Среди первых и наиболее активных защитников ее “интересов”, подвижников зарождающегося национального историописания следует упомянуть Якоба Вимпфелинга (и его работы “Германия к Страсбургской республике”, 1501; “Хвала городу Страсбургу и Рейну Якоба Вимпфелинга из Шлеттштадта”, 1501; “Краткое изложение деяний германцев”, 1505), Хайнриха Бебеля (его знаменитую речь “Хвала Германии”, 1501 и др.), Альберта Крантца (“Саксония”, 1505), Иоганна Кохля (“Краткое описание Германии”, 1512), Франциска Иренника (“12 книг бесед о Германии”, 1518), Иоганна Авентина (“Анналы князей Баварии”, 1521; “Баварская хроника”, 1533; незаконченное “Описание Германии”) и др. Немецкоязычные патриоты, поощренные Энеем Сильвием как носители высокой ренессанской культуры и Кампано как прямые потомки древних германцев (тех, о которых пишет Тацит), а также мобилизованные противостоянием в первую очередь динамично развивающейся французской монархии, в эти годы воодушевлены (особенно на западных границах Священной Римской империи) поиском общенациональной идеи. В данном контексте Библия и сочинения античных писателей, археологические находки и эпиграфика, народный эпос и заполнявшие важные информационные лакуны мистификации<sup>5</sup> становятся для них своего рода строительным материалом.

Уже в 1492 г., при вступлении в должность профессора Ингольштадского университета, Целтис декларирует преемственность германцев древних и сов-

ременных, как единого сообщества, изначально живущего в своих исторически сложившихся границах. Немцы, утверждает франконец, от природы наделены добродетелями и доблестями, дающими им моральное право считать себя наследниками Римской империи, которыми они стали на деле благодаря *translatio imperii et studii* на империю Карла Великого<sup>6</sup>. Слагая оды во славу Аполлона и призывая его прийти в германские земли, поэт подчеркивает врожденное своеобразие родной культуры, а также ее близость и, следовательно, равноветность древнегреческой<sup>7</sup>. Подхваченные соотечественниками – апологетами Ренессанса, эти идеи через Содружество и университеты, переписку и публикации вскоре получают широкое распространение и обретают очертания национальной программы, основные контуры которой при большой вариативности ее логических построений легко различимы в творчестве немецких гуманистов. Хрестоматийным примером изложения таковой может служить речь Иоахима Вадяна, изданная по горячим следам по случаю визита Максимилиана I в Венский университет (1515). В ней Германия (общность имени символизирует родство ее составляющих) изображена нераздельным, в первую очередь языком и историческим, пространством, в основном в территориальных границах, обозначенных античными авторами и, главное, Тацитом; свершившимся представлен перенос власти и культуры на земли немцев; он – божественное воздаяние германцам за их добродетели, мужество и свободолюбие, а их “варварство” – не более чем выдумка безнравственных и подвластных тирании римлян, напуганных воинской славой противника<sup>8</sup>.

Едва ли не главным в споре складывающихся наций, а следовательно, в изысканиях их летописцев был вопрос *translatio imperii et studii* – иначе говоря, вопрос о том, кто наследует славе, власти и культуре Рима и принимает на себя бремя забот о будущем христианства. Развернувшаяся вокруг него дискуссия провела своего рода демаркационную линию между зарождающимися национальными школами историописания.

Носители римско-латинской традиции, итальянские гуманисты, проникнутые духом национальной исключительности, мечтали о собственном сильно (как вариант – флорентийском, папском или др.) государстве, а потому в подавляющем большинстве не принимали идею переноса империи к Каролингам, расценивая акт коронации Карла понтификом и “утверждения” его титула народом Рима не более как формальную процедуру. В Карле Великом и его преемниках на троне они хотели видеть лишь защитников империи. Петрарка и его последователи выступали за возрождение национальной культуры, настаивая на ее континуитете и противопоставляя ее (древне)греческой.

Наследственность династическая, от Каролингов к Капетингам, была главным доводом французских историков эпохи Возрождения в их стремлении утвердить *translatio imperii* в пользу французских королей. При этом те, кто признавал приоритет франкского начала в процессе образования французской нации, апеллировали к фигуре Карла Великого; те же, кто рассматривал Галлию исторически как провинцию Римской империи и настаивал на непрерывности романской линии, исходили из простого перемещения административного и культурного центра из Рима в Париж в рамках единого государства. В споре итальянцами и немцами первые соответственно заостряли проблему *translatio*

imperiі к Каролингам (в таком случае Ренессанс во Франции понимался как гетерогенное явление в смысле возрождения традиций каролингского культурного подъема), вторые – *translatio studii* под своды Парижского университета (и тогда идея *renovatio* вступала в противоречие с идеей *translatio*)<sup>9</sup>. Так или иначе, восстанавливая, вернее, конструируя национальную древность, французские летописатели должны были сделать выбор: какие корни, или скорее их комбинацию, предпочесть – романские? франкские (= германские, а опосредованно греческие – через франков к Трое)? галльские (кельтские, т.е. автохтонные)<sup>10</sup>?

Патриоты единой Германии могли противопоставить политическим амбициям французского королевства и папского престола континуитет исторический: акт переноса империи и культуры на германскую нацию через Каролингов расценивался ими как законное основание для притязаний на особую миссию в рамках христианской эйкумены. Объявляя правление франка Карла Великого началом возрождения Римской империи, а линию власти вплоть до Оттона I и далее считая непрерывной, немецкие ренессансные авторы предлагали две различные трактовки *translatio imperii et studii*. Первая, условно “романская”, подразумевала санкцию Рима, когда папа делегирует, а римский народ официально признает полномочия законно избранного императора-немца. Таковой, восходящей к Энею Сильвио Пикколомини, придерживались Вимпфелинг, Себастьян Мюнстер, Иоганн Куспиниан и многие другие гуманисты Германии<sup>11</sup>. Вторая, условно “автохтонная”, объявляла преемственность от греков к германцам в обход понесшего божественную кару Рима и игнорируя папское благословение. Цельтис, Авентин и иже с ними перелицовывали средневековый миф о троянском происхождении франков. Естественно, “автохтонная” версия настаивала на этническом континуитете германцев от древности до настоящего времени и (= значит) исконном не-варварстве их культуры. В такой редакции исходные установки Энея Сильвия и Кампано органично дополняли друг друга.

По мере роста национального самосознания и обострения политических противоречий между римской курией и набирающими силу германскими князьями цельтисовско-авентиновская мифологема отечественной истории выглядела все более привлекательной в глазах последних. Однако Реформация и раскол Германии направили в иное, конфессиональное, русло пафос этого противостояния, существенно подорвав позиции и влияние “автохтонного” направления на развитие национального летописания. Не будучи и так единым (вспомним хотя бы нападки на Рейхлина, эмоциональные выступления Вимпфелинга в связи с “эльзасским вопросом”, относительно беспристрастную с точки зрения “национальных интересов” работу Беата Ренана “Три книги о деяниях германцев”, 1531), в 1530-е годы содружество гуманистов оказалось еще более разобщенным. Не следует, однако, забывать, что тогда же кроме них, а также церковных хронистов, по большей части вставших на защиту католической веры и модели мироздания, свое видение прошлого предложили и последователи Лютера.

“Автохтонная” версия в наиболее ярком, масштабном и последовательном виде нашла свое выражение в исторической концепции абенсбержца Иоганна Авентина. Суммарно ее можно представить следующим образом. Германцы изначальны в жизни рода человеческого, самостоятельны и непохожи на других в

своем развитии. Они – носители древнейшей культуры и всегда занимали земли принадлежащие им к моменту падения Римской империи. Расселившись по миру, они пребывали в безвестности до тех пор, откуда за свои добродетели не оказались уполномочены Богом покарать зло, разрушить Рим и создать четвертую – и последнюю, согласно пророчеству Даниила, – империю на Земле – Священную Римскую империю германской нации. В этом заключено высшее историческое земное предназначение немцев, божественная награда за их благочестие. Не римская культура и воспринятое через нее христианство цивилизовали германцев (здесь очевидна полемика с Энеем Сильвием), но они, хранители самобытной традиции, прошли собственный путь до высокой цивилизации (при этом древнее благонравие органично переросло у них в христианское) и естественным образом приняли эстафету у Рима, что лишь придало особую славу и духовное величие их прошлому<sup>12</sup>.

Конечно же, идеализация, мифологизация и даже мифификация национальной древности и ее героев (примером тому служат авентиновские образы Туискона – сына ветхозаветного Ноя, Альмана-Геркулеса, Кемпера, Вандаля и др.) влекли за собой возвеличение языческого периода истории и, как следствие, конфликт в рамках христианского сознания. Разрешая этот конфликт, Авентин объясняет эволюцию вероисповеданий у немцев как свойственное всем без исключения древним человеческим сообществам природное взросление, в основе которого лежит усложнение восприятия единого божественного начала. Христианство у германских народов представляется баварцу логическим этапом их религиозной жизни, а не частью наследия морально разложившейся Римской империи. Это дает ему возможность как бы естественным образом увязать язычество предков, заимствованные культы и христианское миропонимание в рациональное целое. По мере своего углубления полагает историк, верования заимствуют необходимый языковой инструмент, тех, кто на тот момент “взрослее”, – египтян, греков, римлян. Принципиальными, отправными становятся в этой связи сообщения Тацита о найденном у германцев алтаре, посвященном Одиссею, о существовавших у них культах Геркулеса, Меркурия, Марса и Изиды. Христианские идеи у Авентина органично присутствуют в немецком прошлом, а языческие – осмыслены в христианском духе. Принципиальных противоречий между ними он не видит – ведь, по его мнению, суть богослужения во все времена заключена в следовании естественным, данным Творцом заповедям благочестивой жизни. Это и есть для него путь спасения христианина и Града Господнего, верующего человека вообще.

Формула избранности нации для Авентина – угодное Богу и природе добронравие и авторитетные древние корни. Очевидно, дабы естественным образом прийти к христианству, германские народы и в глубоком прошлом должны были быть потенциально готовы к этому. За счет чего же они смогли проделать такой путь, сохранив собственный облик и став в один ряд с греками и римлянами? Что обеспечило преемственность их истории? Таковым организующим элементом немецкой культуры в первые ее века, а также гарантом особого ее предназначения предстают в концепции гуманиста кельтские друиды, мудрецы и маги старых поверий: “...эти древние монахи германцев (кельты у Авен



тина – те же германцы. – А.Д.)” селились “среди больших дубрав, строили монастыри, имели школы, использовали греческий шрифт (нельзя же говорить о высокой традиции, если она не знает письменности! – А.Д.), учили народ всему, что касалось природы и богов, воспитывали детей”<sup>13</sup>, в общем, были посредниками между эллинами и немцами. Саму идею “философов, живших на греческий манер среди галлов”, впоследствии изгнанных императором Тиберием и перебравшихся в район Шварцвальда, где вплоть до Каролингов, королей Арнульфа и Оттона, они распространяли христианскую веру, Авентин заимствовал у Цельтиса<sup>14</sup>, а в описании их повседневности руководствовался “Записками о Галльской войне” Юлия Цезаря<sup>15</sup>. Друиды стали опорой авентиновской конструкции древней “автохтонной” Германии.

Возрождая некое избранное (*de facto* умозрительное по своей сути) наследие предков, немецкие гуманисты, конечно же, решительно отвергали (в первую очередь в соперничестве с итальянцами) его варварский характер. В этой связи трудно переоценить значение “Записок о галльской войне” Цезаря и “Германий” Тацита для формирования национального самосознания, историописания, самого германского мифа. Как раз утверждение Тацита о том, что германские племена во все века занимали свои земли и образовывали “особый, исконный (*indigenae*) и лишь на себя самого похожий народ (*tantum sui similis gens*)”<sup>16</sup>, дало возможность Цельтису, Вимпфелингу и их единомышленникам говорить о единстве германцев в прошлом и его континуите, а также побуждало к созданию общей схемы, куда бы оказались встроены (а значит, “преодолены”) и кельты, жившие ранее на “германских” землях, и смешение имен и культур различных этапов Великого переселения народов, и сонм языковых диалектов и религиозных культов, и многое другое, что в принципе нарушало ее логику. В ней, естественно, должны были быть выделены важнейшие вехи становления нации и соответственно конституирующие ее исторические герои.

Неудивительно, что ключевой фигурой в споре немцев и французов за корону императора Священной Римской империи, национальным символом для тех и других и, как следствие, основным объектом мифологизации оказывается Карл Великий<sup>17</sup>. Через него легитимируются политические амбиции и провозглашается возрождение “исконной” древней культуры. При этом современную им конъюнктуру периода формирования национальных государств ренессансные писатели, не задумываясь, проецируют на VIII в. – век племенных государственных образований, когда нет еще ни Франции, ни германских княжеств в том виде, в каком они известны XVI веку (да и раздел франкской империи на Западную и Восточную будет скреплен Верденским договором лишь в 843 г.), ни наций даже в их средневеково-университетском понимании. Сама постановка вопроса “кто он – немец или француз?” на таком ретроспективном удалении некорректна. Сам Карл заявлял, что он сикамбрского происхождения. Сикамбры же, как полагает сегодня большинство исследователей, наполовину галлы (кельты), наполовину германцы<sup>18</sup>.

Небезынтересно привести здесь в оригинальной последовательности аргументы Якоба Вимпфелинга, убедительно доказывающие, на его взгляд, “немецкость” Карла Великого:

- отец Карла, Пиппин, родом из Австразии (“а это германская земля”);
- сам Карл родился в Ингельхайме, на немецкой территории;
- придя к власти, Карл “создавал книги на немецком языке”;
- двенадцати месяцам и ветрам Карл дал немецкие имена;
- у его сыновей и дочерей также были немецкие имена;
- “на немецких землях по эту сторону Рейна Карл не только имел свою резиденцию, но и построил много монастырей, церквей, городов и замков”;
- Карл погребен на немецкой территории;
- никогда французы не правили германцами, но, наоборот, франки, германский народ, – французами<sup>19</sup>.

Карл Великий воспринимался немецкими и французскими гуманистами в качестве центральной фигуры в процессе образования нации равно как при ориентации на романскую традицию (Карл защитил и возродил Римскую империю), так и на древнегреческую (франки – потомки троянцев). Именно миф о Карле – родоначальнике нации – позволял им говорить о национальном возрождении и не признавать итальянцев в качестве единственных наследников и почитателей античной культуры, обосновывая это тем, что *translatio imperii et studii* – свершившийся факт.

Между тем получившая к началу XVI в. широкое распространение легенда о троянских корнях франков, выделявшая Каролингов среди других германских династий по благородству происхождения, вступала в противоречие с утверждением Тацита об автохтонности немцев. И если Иоганн Кохлей (“Краткое описание Германии”, 1512) все еще этого противоречия не замечает (объявляя германцев со ссылкой на Тацита коренными жителями, принимает галлов за германцев<sup>20</sup>, но продолжает полагать, что франки “были по своему происхождению троянцами”<sup>21</sup>), то Иоганн Авентин (“Анналы князей Баварии”, 1521) пытается снять это противоречие, предлагая новое прочтение старого сюжета Троянский период в истории франков (= германцев) у него лишь промежуточный этап между архаическим (более древним, чем троянское) германским государством и империей Карла Великого<sup>22</sup>.

Вообще, Троя как некое начало европейской истории в эпоху Возрождения теряет свою привлекательность с точки зрения национальных интересов. Ведь если земли, занимаемые немцами, извечно принадлежали им, то они – не пришлый народ. Троя как свидетельство древнего (не уступающего римскому) благородного, оправдывающего претензии на особое место в европейской (= мировой) политике статуса отныне остается востребована в основном на уровне генеалогии того или иного правящего дома. Жертвуя славой династии (соответственно отдельной земли) во славу нации, немецкие историки в конечном итоге отдают предпочтение “исконной” Германии Тацита. Они не отказывают средневековым императорам о происхождении различных племен и народов, но при понижении их в ранге используют в новом идейном контексте, где те становятся оправданными для принципиально иных конструкций – национальных.

Отыскивая глубоко в веках начала немецкой государственности и культуры<sup>23</sup>, гуманисты Германии хотят видеть собственную нацию не просто равной среди первых, но первой среди равных – через признание ее особой миссии в заботе о судьбах христианства, констатацию врожденных добродетелей, доказа

тельство древности ее истоков. Они с усердием неофитов подчеркивают отличие и превосходство отечественной традиции в сравнении с языческой и римской (древнеримской, латинской средневековой, ренессансной итальянской), другими современными, а некоторые из них – вообще перед всеми прочими. Авентин, например, в поисках точки отсчета германской истории забредает даже на берега Нила. Он напоминает, что античные авторы писали о частых на определенном этапе столкновениях страны фараонов со скифами, принадлежность которых к германским народам не подвергает сомнению. В одном из египетских мифов гуманист наталкивается на слово *beck*, которое для него имеет, безусловно, германское происхождение и означает “хлеб”. Вывод: немцы были первыми людьми на Земле<sup>24</sup>.

Для представителей “романского” направления в немецком ренессансном летописании первостепенно важно другое – цивилизация христианская (читай: современная им германская) выше языческой, будь то греческая либо римская, уже по своей природе и предназначению. Так, Х. Бебель сетует в адресованной Максимилиану I “Похвале Германии”: “...если бы были у нас писатели, которые бы запечатлели деяния немцев на земле и в мире горнем, [то] были бы свежи еще в памяти величие, сила и мудрость Карла, Людовика, Лотаря, Фридриха, Оттонов, Генриха, Конрада, Рудольфа, Альбрехта и всех других немецких императоров, тогда бы лживые греки не представляли нам как образец всех добродетелей их Тесея, Фемистокла, Перикла, Мильтиада, Кимона, Эпаминонда, Кодра, Павсания и Алкивиада, а Рим – своих Фабиев, Цезарей, Флавиев, Сципионов, Горациев и Регулов, мужей, с которыми наши не только сравнились величием дел своих, но которых значительно превзошли уже тем, что первые не стремились ни к справедливости, ни к тому, чтобы быть идеалом добродетели, но лишь жаждали повелевать. Наши же немецкие властители приняли на себя все заботы, все тревоги, всю ратную работу во имя служения Господу и вере, а также во имя благоденствия и роста христианской империи”<sup>25</sup>.

Санкцией Господа должны были подкрепляться в рамках христианского мировоззрения виды той или иной нации на лидерство. Поэтому благочестие становится ее неотъемлемой искомой характеристикой и, как следствие, принципиальным аргументом в политической полемике. Так в эпоху Возрождения возникают мифы о национальных добродетелях. Вспомним, как были прочитаны ремарки Тацита о доблестях германцев. В то время как античный автор нарочито рисовал образцы морали, выгодно контрастирующей с современной ему разлагающейся римской, ренессансные комментаторы увидели в них подтверждение и знак богоизбранности собственной нации, что, по их убеждению, и позволило ей занять особое место в христианском мире. Недобродетельность в таком контексте неизбежно влекла за собой божественное наказание – разрушение империи и ее перенос. Спор о том, какая нация более нравственна, а потому достойна наследовать Риму, обретал важное концептуальное и политическое значение, создавал благодатную почву для национальных мифов.

В раннее новое время, как и всегда, миф становится действенной частью, инструментом внешней политики, а рост национального самосознания сопровождается складыванием национальных стереотипов. Уже в период позднего сред-

невековья, но главным образом в эпоху Возрождения, формирующие европейские нации ищут собственные символы. Ими, как правило, становятся противостоящие Риму эпические герои с харизматической аурой. Так возникают мифы: в Германии – об Арминии, одержавшем победу над легионами Вара (между тем это поражение мобилизовало римлян на борьбу с германцами – те были разгромлены и ассимилированы, а сам Арминий убит соплеменниками); во Франции – о Верцингеториксе, объединившем для борьбы с Цезарем галльские племена; в Англии – о Боадичеа, противостоявшей легионам Нерона; в Голландии – о Цивилисе, возглавившем восстание батавов, и др. Естественно, в центре внимания зарождающегося под влиянием ренессансного итальянского, а также в споре с ним национального историописания оказывается и дискуссия о том, чей герой благороднее, авторитетнее, достойнее. Конечно же, немцу выбор в пользу Арминия представляется очевидным.

Еще одно следствие самоидентификации нации – оформление в литературе и массовом сознании образа ее врага. Так, наполняются “национальным” содержанием знакомые еще по средневековью представления о нациях – “антиподах” (немцы – французы, немцы – итальянцы, французы – англичане и др.) и о религиях – “антиподах” (христиане – иудеи, христиане – язычники, христиане – мусульмане и др.). Исторически “враги” находились в тесном соприкосновении. Понятно, что, с точки зрения определяющегося, занятого устройством собственных границ (территориальных, политических, идеологических, культурных) социума, сосед ближний, тем более сосед сильный, представлялся врагом большим, нежели дальний. Потому, например, так нередко в сочинениях немецких гуманистов звучат обвинения в адрес французов как народа, утратившего свои традиции, не имеющего ни собственного языка, ни даже имен, чуждого добродетелям, несостоятельного в своих запросах на главенство в христианской империи – вообще предстающего злом из ящика Пандоры, явившего миру “все несчастья, от коих произошли самые разнообразные эпидемии и болезни, лихорадка, французы, чума, язва” и др.<sup>26</sup> Потому и ислам часто рассматривается ими как “секта Мохамеда”<sup>27</sup> и т.п. Конечно же, не оставались в долгу и оппоненты. Последствия такого мифотворчества мы испытываем по сей день.

Схожим является и механизм возникновения мифов об императорах – защитниках национальных интересов, строителях немецкого национального государства. Идет ли речь о Карле Великом, Генрихе IV, Фридрихе I Барбароссе или Людвиге Баварском, в осознании судеб немецкой нации они ушли немногим дальше встраиваемых с ними в единый исторический контекст Ариовиста или Арминия. Тем не менее выпестованный эпохой Возрождения миф о дремлющем кайзере (его идентифицировали и с Фридрихом II, и с Фридрихом I), готовом прийти на помощь Германии в трудную минуту, вплоть до заката третьего рейха эксплуатировался пропагандой в целях объединения немецкой нации<sup>28</sup>.

Национальные мифы живучи. Их корни питает история. Популярны в средние века легенды о троянском происхождении того или иного народа, воинских доблестях героев периода Великого переселения, императорах-спасителях, как и причудливые, прорастающие в ветхозаветные предания династические древа, бы-

ли по-новому прочитаны в XV–XVI вв. в свете диктуемых эпохой Возрождения приоритетов. Во многом сконструированный ренессансными писателями миф о единой Германии (как и единой Франции, Польши и др.), безусловно, имел реальные многократно описанные в литературе политические императивы.

Миф представляется не просто неизбежным, но необходимым отправным пунктом национального историописания, а его преодоление – важной вехой на пути развития науки. Диалектическим противостоянием науки и мифа характеризуется актуальное состояние общественного сознания. Специфика же мифотворчества в эпоху Возрождения заключается в том, что историки создают гуманистический по своему характеру, конструктивный метод преодоления мифа, в основе которого лежит опора на первоисточники (“ad fontes”). Формально они не отступают от своего метода и применительно к мифологизируемому ими отечественному прошлому. Фактически же они выстраивают собственную “древнюю” германскую мифологию, включающую в себя ветхозаветные и античные персонажи, героев национального эпоса, столь “ко времени” сфальсифицированные монахом Аннием из Витербо генеалогии, а также реальные исторические фигуры. Анализируя, сверяя ее сегодня с накопленными источниками, мы не только вносим коррективы в картину минувшего, разграничиваем факт и миф, раскрываем суть “национального гуманизма”, но и обращаемся к истокам зарождения наций в Европе. Становится совершенно очевидным, что на повестку дня остро встает вопрос деконструкции национальных мифов. Или самого мифа нации?

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исследования в данном направлении автор предполагает продолжить в рамках темы “Миф и нация: К истории возникновения наций в Западной Европе в раннее новое время”.

<sup>2</sup> Из последних работ см., например: *Mythos Schweiz: Identität-Nation-Geschichte 1291–1991*. Zürich, 1991; *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit* / Hrsg. B. Giesen. Frankfurt a. M., 1991; *Mittelalterliche nationes – neuzeitliche Nationen: Probleme der Nationenbildung in Europa* / Hrsg. A. Bues, R. Rexheuser. Wiesbaden, 1995; *Schulze W. Die Entstehung des nationalen Vorurteils: Zur Kultur der Wahrnehmung fremder Nationen in der europäischen Frühen Neuzeit* // *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*. 1995. [Bd.] 46. S. 642–665; *Mythos und Nation: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit* / Hrsg. H. Berding. Frankfurt a. M., 1996; *Stauber R. Nationalismus vor dem Nationalismus?: Eine Bestandsaufnahme der Forschung zu “Nation” und “Nationalstaat” in der Frühen Neuzeit* // *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*. 1996. [Bd.] 47. S. 139–165; *Schmale W. Scheitert Europa an seinem Mythendefizit?* Bochum, 1997; *Zientara B. Frühzeit der europäischen Nationen: Die Entstehung von Nationalbewusstsein im nachkarolingischen Europa*. Osnabrück, 1997; *Münkler H., Grünberger H., Mayer K. Nationenbildung: Die Nationalisierung Europas im Diskurs humanistischer Intellektueller: Italien und Deutschland*. B., 1998; *Schmidt G. Geschichte des Alten Reiches: Staat und Nation in der Frühen Neuzeit 1495–1806*. München, 1999; *Langewiesche D. Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa*. München, 2000.

<sup>3</sup> Подробнее см., например: *Joachimsen P. Tacitus im deutschen Humanismus* // Joachimsen P. *Gesammelte Aufsätze: Beiträge zur Renaissance, Humanismus und Reformation*. Aalen, 1970. S. 275–295; *Krapf L. Germanenmythos und Reichsideologie: Frühhumanistische Rezeptionsweisen der taciteischen “Germania”*. Tübingen, 1979; *Muhlack U. Die Germania im deutschen Nationalbewusstsein vor dem 19. Jahrhundert* // *Beiträge zum Verständnis der Germania des Tacitus*. Teil I / Hrsg. H. Jankuhn, D. Timpe. Göttingen, 1989. S. 128–154; *Thomas H. Die Germania des Tacitus und das Problem eines deutschen Nationalbewusstseins* // *Archiv für Kulturgeschichte*. 1990. [Bd.] 72. S. 93–114.

<sup>4</sup> Энеа Сильвио Пикколомини (1405–1464), гуманист, приближенный ко двору императора Фридриха III и в 1458 г. избранный папой под именем Пий II, вероятно, одним из первых среди ренессансных авторов еще в конце 1450-х годов познакомился с “Германией” Тацита. В ставшем впоследствии программным для немецких патриотов трактате “Германия” (1457/1458), опираясь на описание нравов древних гер-

манцев, данное в первую очередь Тацитом, Пикколомини противопоставляет века варварства расцвету современной культуры. По его мнению, немцы обязаны этим христианской религии и церкви.

Джованантонио Кампано (1429–1477), секретарь кардинала Пикколомини-Тедескини (племянник Энеа Сильвио), должен был в 1471 г. обратиться с речью к рейхстагу в Регенсбурге с призывом к немецким городам и князьям выступить против турок в защиту христианской веры. Преследуя исключительные агитационные цели, он апеллировал к военной доблести германцев, так ярко описанной Тацитом, при знавая тем самым ее историческую этническую преемственность. Если Энеа Сильвио подчеркивал принципиальную разницу между древностью и современностью, то Кампано нарочито сокращал дистанцию между ними, полагая, что природа немцев на протяжении веков не изменилась. Так и не произнесенная эта речь впервые была напечатана в 1495 г. и в течение последующих лет многократно переиздавалась существенным образом повлияв на становление немецкого национального летописания.

Хотя итальянским гуманистам тема Великого переселения народов и связанного с ним этнического дисконтинуитета была во второй половине XV в. хорошо известна, немецкие историки принимают ее во внимание лишь спустя десятилетия.

<sup>5</sup> Монах Анний из Витербо (Джованни Нанни) (1432–1502) опубликовал в 1498 г. в Риме под одним названием ряд до тех пор неизвестных источников – “*Antiquitatum variarum libri XVII cum commentariis*”. Среди них были и “Хроника” Бероза, якобы халдейского жреца из Вавилона времен Александра Македонского. Фантастические генеалогии псевдо-Бероза, объединившие библейских и языческих персонажей, троянские легенды, средневековые мифы и “Германию” Тацита, стали тем фундаментом, на котором представители многих зарождающихся национальных школ историописания выстраивали свои конструкции национальной древности. Вплоть до середины XVII в. хроники Нанни были популярны и поддерживали десятки изданий, несмотря на нараставшую критику и обвинения в подлоге (см.: *Krafft L. Op. cit. S. 61–67; Schiebe M.W. Annii von Viterbo und die schwedische Historiographie des 16. und 17. Jahrhunderts Uppsala, 1992*).

<sup>6</sup> *Celtis C. Oratio in Gymnasio Ingelstadio publice recitata* / Ed. H. Rupprich. Leipzig, 1932.

<sup>7</sup> В оде к Филиппу Каллимаху, датируемой не позднее 1496 г. (год смерти Каллимаха), Цельтис пишет: “Мне довольно, германскому поэту, / Если Рейн меня любит и читает / Майн, в тени виноградников текущий, / Что когда-то мужами был прославлен, / Говорят, что они по крови – греки” (*Celtis K. Стихотворения. М.: Наука, 1993. С. 15*).

<sup>8</sup> *Vadian J. Lateinische Reden* / Hrsg. M. Gabathuler. St. Gallen, 1953. S. 46–81.

<sup>9</sup> О том, как итальянские и французские гуманисты решали проблему *translatio imperii et studii*, см. *Maissen T. Von der Legende zum Modell: Das Interesse an Frankreichs Vergangenheit während der italienischer Renaissance*. Basel: Frankfurt a.M., 1994; *Krämer U. Translatio imperii et studii: Zum Geschichts- und Kulturverständnis in der französischen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Bonn, 1996; *Münkler H. Grünberger H., Mayer K. Op. cit.*

<sup>10</sup> В рамках династического континуитета утверждение о троянском происхождении франков не противоречило идее богоизбранности французской нации. Претендовать же на автохтонные корни было трудно: ассимилированные Римской империей, а затем германцами галлы (сам термин получил распространение благодаря гуманистической латыни) не могли служить для этого достаточным основанием.

Николе Жилье, клирик и королевский секретарь, во впервые опубликованных в 1492 г. “*Annales & Croniques de France*” отстаивает легитимность и наследственность франкской (= французской) монархии законным образом из рук Господа наследующей трон римского императора, а Парижский университет рассматривает как символ преемственности античной и современной науки.

Один из наиболее знаменитых представителей университетской элиты Парижа, ценимый при королевском дворе, клирик Робер Гаген, в доведенных до 1491 г. “*Rerum Gallicarum Annales*” пытается проследить родство галлов, германцев и франков. При этом он склонен подчеркнуть, что перед вторжением в Галлию франки в большей степени были проводниками троянской культуры, нежели германской.

Официальный историограф бургундского двора Жан Лемер де Бельж в изданных в 1511–1512 гг. “Зарисовках о галлах и единстве троянцев” высказывается за общее происхождение всех правящих европейских династий из Трои. Из них именно франки-французы, считает он, своей самоотверженной борьбой за благородную троянскую свободу заслужили, чтобы центр Римской империи переместился в Галлию.

В целом французские авторы еще долго в XVI в. во славу правящего дома будут воспевать троянское прошлое франков (= французозов); см., например, эпос “Франсиада” Пьера Ронсара, первые книги которого увидели свет в сентябре 1572 г.

<sup>11</sup> См.: *Münkler H., Grünberger H., Mayer K. Op. cit. S. 184–195*.

<sup>12</sup> Подробнее об исторической концепции Авентина см.: *Доронин А.В. Гуманист на службе князю Иоганн Авентин – придворный историограф Виттельсбахов // Человек в культуре Возрождения. М.*

Наука, 2001; *Он же. Иоганн Авентин и монастырские библиотеки* // Книга в культуре Возрождения. М.: Наука, 2002.

<sup>13</sup> О друидах у Авентина см., например: *Turmain Joh. (Aventinus). Sämtliche Werke: 6 Bde. München, 1881–1908. Bd. 4, Teil 1. S. 104–107; Teil 2. S. 741; Bd. 5. S. 17; Bd. 1. S. 366–367* (далее – *Aventinus. S.W.*).

<sup>14</sup> *Celtis C. Norimberga: ("De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae")*. Nürnberg, 2000. S. 29–30.

<sup>15</sup> Записки Юлия Цезаря и его продолжателей о галльской войне, о гражданской войне, об александрийской войне, об африканской войне. М., 1993. С. 125–127.

<sup>16</sup> *Тацит Корнелий*. Соч.: В 2 т. СПб., 1993. Т. 1, гл. 4. С. 339. Античные историки традиционно делили народы на "исконные" (*indigenae*), "пришлые" (*advecti*) и "смешанные" (*mixti*).

<sup>17</sup> Кроме названных выше работ Ульрике Кремер и авторского коллектива во главе с Херффридом Мюнклером см.: *Zeller G. Les rois de France candidats a l'Empire* // *Revue historique*. 1934. [Vol.] 173. S. 273–311, 497–534; *Fichtenau H. Das karolingische Imperium*. Zürich, 1949; *Werner K.F. Die Legitimität der Karpetinger und die Entstehung des "Reditus regni Francorum ad stirpem Karoli"* // *Die Welt als Geschichte*. 1952. [Bd.] 12. S. 203–225; *Goez W. Translatio Imperii: ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Tübingen, 1958; *Schramm P.E. Der König von Frankreich: das Wesen der Monarchie vom 9. bis zum 16. Jahrhundert: Ein Kapitel aus der Geschichte des abendländischen Staates: 2 Bde. Darmstadt, 1962*; *Ehlers J. Karolingische Tradition und frühes Nationalbewusstsein in Frankreich* // *Francia*. 1976. [Bd.] 4. S. 213–235; *Böhm H. "Gallica Cloria": Untersuchungen zum kulturellen Nationalgefühl in der älteren französischen Neuzeit: Diss. phil. Freiburg, 1977*; *Schneidmüller B. Karolingische Tradition und frühes französisches Königtum: Untersuchungen zur Herrschaftslegitimation der westfränkisch-französischen Monarchie im 10. Jhd. Wiesbaden, 1979*; *Classen P. Karl der Grosse, das Papsttum und Byzanz: Die Begründung des karolingischen Kaisertums. Sigmaringen, 1985*.

<sup>18</sup> Сикамбры (сугамбры) – одно из основных племен, образовавших наряду с бруктерами, усипетами и др. франкский племенной союз. Х.-Ф. Дёблер в энциклопедии "Германцы" пишет о них как о "германских племенах с невыясненной, может быть кельтской, идентичностью" (*Döbler H.-F. Die Germanen. München, 2000. S. 248*).

<sup>19</sup> *Wimpfeling J. Germania* // *Der deutsche Staatsgedanke von seinen Anfängen bis auf Leibniz und Friedrich den Grossen: Dokumente und Entwicklung. Zusammengestellt und eingeleitet von Paul Joachimsen. Darmstadt, 1967. S. 25–27*.

<sup>20</sup> *Cochlaeus J. Brevis Germaniae Descriptio (1512)* / Hrsg., Übers. u. Komment. von K. Langosch. Darmstadt, 1976. S. 40–41.

<sup>21</sup> *Ibid.* S. 142–143.

<sup>22</sup> *Aventinus. S.W. Bd. 4, Teil 1. S. 191*.

<sup>23</sup> См.: *Borchardt F.L. German antiquity in Renaissance myth*. Baltimore; London, 1971.

<sup>24</sup> *Aventinus. S.W. Bd. 1. S. 342*.

<sup>25</sup> *Bebel H. Lob Deutschlands* // *Der deutsche Staatsgedanke von seinen Anfängen bis auf Leibniz und Friedrich den Grossen: Dokumente und Entwicklung. Zusammengestellt und eingeleitet von Paul Joachimsen. Darmstadt, 1967. S. 34*.

<sup>26</sup> *Aventinus. S.W. Bd. 1. S. 322*.

<sup>27</sup> *Bebel H. Op. cit. S. 38*.

<sup>28</sup> Подробнее миф о дремлющем кайзере см.: *Graus Fr. Lebendige Vergangenheit: Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*. Köln: Wien, 1975. S. 338–354.

# ВЕТХОЗАВЕТНЫЙ МИФ О САМСОНЕ В КСИЛОГРАФИЯХ ЛЮБЕКСКОЙ БИБЛИИ

*Н.А. Багровников, А.В. Дихин*

Целью данной работы является исследование интерпретации ветхозаветного мифа о Самсоне в иллюстрациях к “Истории Самсона” (Simson Geschichte), выполненных в технике ксилографии выдающимся нижненемецким художником Эрхардом Альтдорфером (1490–1562). Эти ксилографии были сделаны для первой полной немецкой Библии, изданной на основе лютеровского перевода Свящ. Писания в Ганзейском городе Любеке. Библия представляет собой фолиант, отпечатанный швабахским шрифтом, на 626 листах которого помещены 82 гравюры и три повторения. Надпись на титуле гласит: “Библия доктора теологии Мартина Лютера на немецком, переведенная с греческого, с особыми разъяснениями, которые сделаны этим мужем, – отпечатана в имперском городе Любеке у Людвига Дитца. 1533 год”<sup>1</sup>. В колофоне имеется уточнение, согласно которому последние листы этой книги легли под типографский пресс 1 апреля 1534 г.

Образ библейского Самсона, человека, обладающего сверхъестественной силой и совершающего богатырские подвиги, типологически сопоставим с такими эпическими героями, как шумеро-аккадский Гильгамеш, древнегреческие Геракл и Орион. Неотъемлемой частью жизненного пути эпических героев является, как правило, потеря ими своей чудесной силы или гибель в результате женского коварства. Следует подчеркнуть, что ведущее место в их образах занимает природно-космическое начало. Например, Самсон (в переводе с древнееврейского – “солнечный”) нередко отождествлялся с солнцем, а его длинные волосы – с солнечными лучами, “срезаемыми” ночной тьмой – олицетворяющей ночь Далилой<sup>2</sup>.

Истории Самсона в Любекской Библии посвящены пять ксилографий. Столь большое внимание к этому герою объясняется его популярностью в Германии. В эпоху немецкого Возрождения, в контексте влияния на немецкую культуру античных традиций и возникающих аналогий между персонажами античной и библейской истории, этот эпический герой нередко отождествлялся с Гераклом<sup>3</sup>. Не исключено, что с началом Реформации популярный герой библейского мифа мог сравниваться с немецким народом, освобождающимся от духовного гнета католической церкви, а также через образ Геркулеса – с Лютером<sup>4</sup>.

Гравюра, изображающая Самсона и льва, является седьмой иллюстрацией Второй части Ветхого Завета<sup>5</sup>. В ней представлены два эпизода одного события, совмещение прошлого и настоящего. Средством соединения этих временных слоев в пространстве графического листа служит диагональ. Она просматривается в перепаде возвышенностей, отделяющем средний план от переднего. Вверху, в образующем предгорье пространстве среднего плана, происходит встреча человека и зверя. Наступательный порыв льва подчеркнут изображением рельефа, буквально “наплывающего” на Самсона. Встречное движение библейского героя акцентируется графическими линиями, которыми проработан





*Борьба Самсона со львом*

окружающий его ландшафт. Однако это является всего лишь прологом главного события, запечатленного художником на переднем плане. Здесь показано единоборство Самсона со львом – то, что происходит “сейчас” – в данный момент времени.

В изображении этого сюжета у Э. Альтдорфера были сильные предшественники. Прежде всего следует назвать ксилографию Дюрера “Самсон”, выполненную около 1497 г. Есть мнение, что эта гравюра является одним из редких случаев подражания Дюрера мастеру нидерландской графики Израэлю из Мекенема<sup>6</sup>. Дюрер сумел прекрасно передать и красоту ландшафта, и напряженность усилия Самсона. Если исходить из композиционного решения ксилографии Э. Альтдорфера, то не исключено, что он был знаком не только с работой Дюрера, но и с рисунками и гравюрами, связанными с картиной “Самсон и лев”, вышедшей в Виттенберге из мастерской Краха в 1520–1525 гг. Однако и в гравюре молодого Дюрера, и в произведении профессионально сформировавшегося Краха, пейзаж в значительной степени остается лишь фоном для действия. У Эрхарда Альтдорфера он становится той самостоятельной и а к т и в -

ной естественной средой, в которой происходит событие и которая пла - ст и ч е с к и откликается на него.

Могучими руками Самсон разрывает пасть льва. Его усилие подчеркивается ритмом волнистых линий, которыми вырезаны рукава его куртки. При этом то встречное движение персонажей, которое мы видим вверх, здесь – в центре переднего плана, в кульминационный момент действия, – резко затормаживается. Колено Самсона, тяжело и властно упирающееся в спину хищника, сомкнутые передние лапы льва создают эффект пространственного и динамического завершения. Это находит отклик в трактовке ландшафта в левой части гравюры. Вертикаль затененной стороны скалы, свисающие с ее склона корни и ветви деревьев, изображение замка на берегу озера, горных вершин на горизонте, высокого неба – все это создает подлинное, окрашенное глубоким эмоциональным чувством ощущение единства мира природного и человеческого, единичного и всеобщего, микрокосма и макрокосма.

Ксилография “Самсон поджигает поля и виноградники и убивает ослиной челюстью 1000 человек”<sup>7</sup> является восьмой иллюстрацией Второй части Ветхого Завета. В ней мастер опять использует диагональную композицию. Диагональ берет начало в облаках на горизонте в левом верхнем углу гравюры. Ее линия проходит через крону растущего на пригорке дерева и завершается в правом нижнем углу фигурой коленопреклоненного Самсона, утоляющего жажду после ратных трудов из “источника взывающего”<sup>8</sup>. Эта диагональ образует границу между левой и правой частями ксилографии: между передним планом, где показано избиение Самсоном врагов, и задним планом, где мы видим Самсона, поджигającego угоды филистимлян. Диагональное деление пространства дополняется разнонаправленным движением. На переднем плане, где изображено истребление Самсоном своих врагов, оно осуществляется справа налево. На среднем и заднем планах правой части, где Самсон выпускает лисиц с привязанными к их хвостам вязанками горящего хвороста, вектор этого движения направлен в обратную сторону. При этом физическое ощущение природной растительной плотности, густоты пшеницы и виноградников сопрягается с теснотой и давкой в избиваемой Самсоном толпе.

В этой ксилографии есть одна деталь, имеющая глубокое смысловое значение. На самом дальнем плане – на вершине холма, склон которого образует линию горизонта, и несколько левее Самсона, выпускающего лисиц, Э. Альтдорфер поместил ветряную мельницу. Башня мельницы и ее крылья расположены выше, чем высокие постройки замка, также находящегося на горизонте. Они господствуют над окружающим ландшафтом. В чем же смысл этого изображения, единственного в Любекской Библии<sup>9</sup>?

Известно, что, согласно языческим поверьям, изображения жернова, колеса водяной мельницы, крыльев ветряка символизировали совокупление, плодородие, жизнь и одновременно – смерть, поскольку в жерновах перемалываются зерна, способные при попадании в землю дать новую жизнь. В эпоху Возрождения мельничное колесо, как правило, отождествлялось с колесом богини Судьбы – Фортуны, возносящим и низвергающим людей<sup>10</sup>.

В нашем случае символическое значение мельничного колеса можно трактовать в двух аспектах. Во-первых, если изображение мельницы и Самсона, ис-





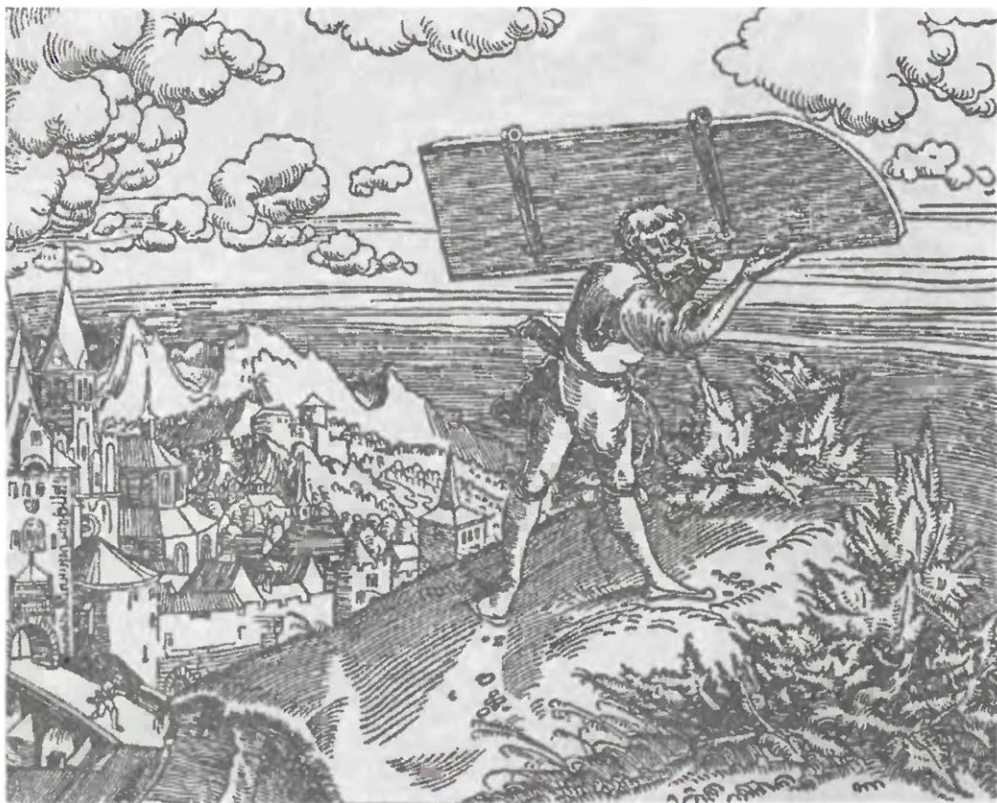
*Самсон поджигает поля и виноградники*

требляющего филистимлян, поставить в один смысловой ряд, то на первое место выйдет мотив расчленения, “перемалывания”, “рассеивания по миру” Самсоном своих врагов. Символ “обращения в муку” вражеского войска – бесславной гибели множества людей – подкрепляется картиной пропадающего в огне урожая.

Во-вторых, изображение мельницы имеет непосредственное отношение и к самому Самсону. Это вознесенный над миром символ Фортуны как выражение его изменчивой судьбы. Он означает проблематичность жизненного пути библейского персонажа: его героизм, выдающиеся успехи, грядущее падение и самопожертвование. Символом конечной тщетности усилий Самсона и его гибели служит изображение высохшего, мертвого дерева, стоящего на пригорке несколько ниже.

По-видимому, Э. Альтдорфер хорошо разбирался в языке символов и, подобно Босху и Брейгелю, умел его творчески интерпретировать. В результате символика укладывается в контекст мифа, акцентирует его.

В иллюстрации “Самсон уносит ворота Газы”<sup>11</sup> мы видим маленького человека со створкой ворот на плече, шагающего по мосту, переброшенному через



*Самсон уносит ворота Газы*

окружающий город ров. В следующее мгновение он предстает перед нами уже во весь свой могучий рост, на вершине горы, “которая на пути к Хеврону”<sup>12</sup>. Отсюда открывается пейзаж с видом немецкого города, лежащего у подножия горных отрогов.

Панорамные изображения ландшафта часто встречаются в гравюрах Любекской Библии. Но в данном случае этот панорамный охват впервые осуществлен сверху. Таким образом, мастер Эрхард демонстрирует такое же видение мира, которое так отличает картину его брата Альбрехта Альтдорфера “Битва Александра Македонского с Дарием” (1528) и в самом недалеком будущем станет определяющим для произведений нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего<sup>13</sup>.

Мир, изображенный Э. Альтдорфером с этой высокой точки обзора, пронизан светом. Он прекрасен и гармоничен. Группы кучевых облаков, тщательно проработанная створка ворот, молодая ель на переднем плане и изображенная у подножия горного массива ведут к единой душе, органически взаимодействуют друг с другом.





*Далила остригает волосы Самсону*

В том же развороте, где размещается гравюра “Самсон уносит ворота Газы”, изображена Далила, остригающая волосы спящему, находящемуся в покое, а значит, прервавшему свой героический путь, остановившемуся в подвижничестве Самсону<sup>14</sup>. Мы видим эпического героя рядом со своей прекрасной избранницей, “когда усыпила его Далила на коленях своих”<sup>15</sup>. Голова Самсона и руки Далилы образуют смысловой и композиционный центр ксилографии. Драматизм ситуации, в которой оказался Самсон, торжествующее коварство женщины пластически подчеркиваются выразительными линиями, которыми выполнена поверхность древесных стволов и ветвей. Так, линии рисунка нижней части левого дерева повторяют ритм упругих линий, которыми выполнены складки платья Далилы. Ксилографическая фактура дерева, находящегося справа, “отражает” наклон ее тела и движения рук. Таким образом, загадочный и непостижимый Мир Природы представлен враждебным эпическому герою.

Имеет смысл напомнить, что пантеизм, воплощенный в произведениях мастеров Дунайской школы, имеет в своей основе не просто восхищение красотой природы. Одно лишь превознесение красоты всегда чревато опасным стремлением к обладанию, подчинению, возможностью превращения ее в пассивный объект поклонения<sup>16</sup>. Первичным элементом отношения немецкого пантеизма к природе было ее благоговейное одухотворение, основательно подогретое ми-

стическими ощущениями таинственности и загадочности. Окружающий людей природный мир прекрасен прежде всего потому, что самодостаточен, непостижим и самостоятелен. Он независим от человека и живет по своим законам. Поэтому человек, со своей стороны причастный природе, должен подходить к ней осторожно, даже с опаской, быть с ней на “вы” и постоянно осознавать право природы оставаться для него тайной во многих ее проявлениях<sup>17</sup>.

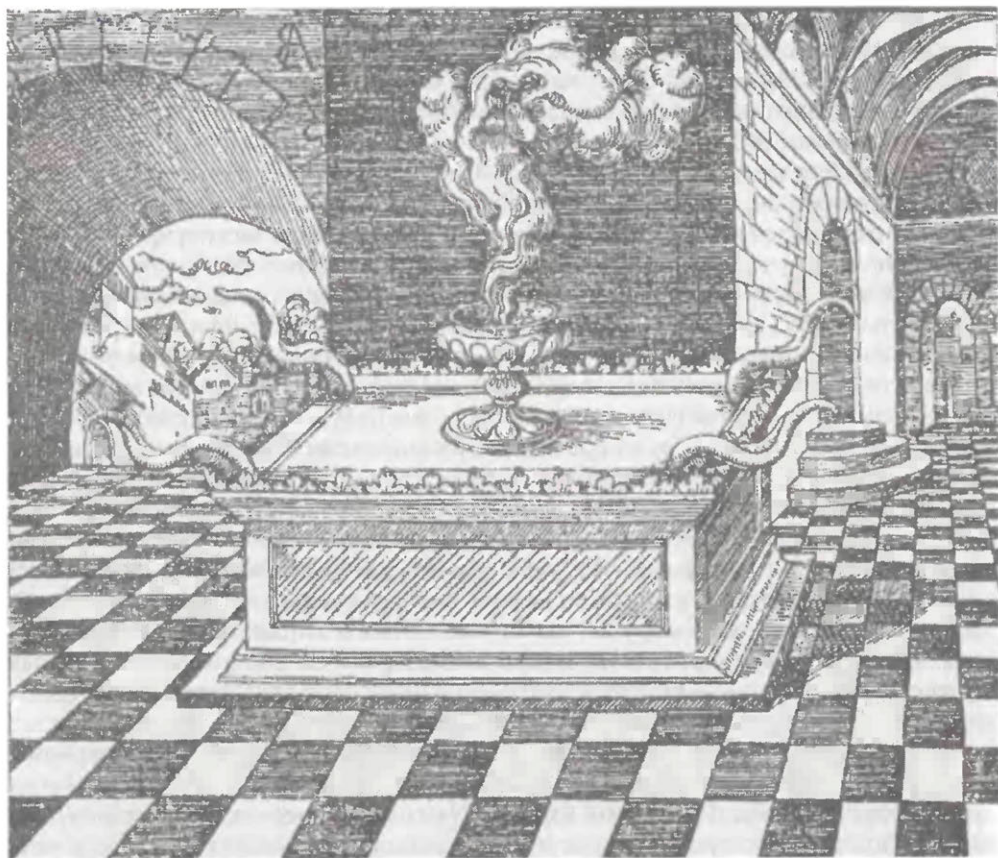
В гравюре Эрхарда Альтдорфера коварная красавица Далила, как безусловное воплощение изменчивой и своенравной природной стихии, лишает силы и губит эпического героя. В итоге Слово Свщ. Писания, согласно которому Самсон “не знал, что Господь отступился от него”<sup>18</sup>, получает максимально выразительное смысловое и образное воплощение.

Следующая иллюстрация изображает Самсона, разрушающего дом филистимлян<sup>19</sup>. По сравнению с иллюстрацией Виттенбергской Библии 1524 г. и одноименными иллюстрациями полных лютеровских Библий, изданных Гансом Люффтом в 1534, 1541 и 1546 гг., Самсон не придавлен в ней перекрытиями здания. Он представлен активным, доминирующим субъектом действия, а вот его враги разбиты, обезличены, перемешаны с каменными обломками, обращены в хаос.

Композиционным центром ксилографии является голова ослепленного Самсона, отрывающего от пола колонну, которая ломается под своей тяжестью. Охватывающие колонну руки Самсона создают мощное, закручивающее-винтообразное движение, деформирующее и ломающее пространство. От всего интерьера осталась лишь площадка с крутыми ступенями, на которой находится библейский герой. Разлом свода над его головой образует черную дыру, движение в окружности которой направлено вертикально вниз и одновременно по горизонтали – вдоль всего поля графического листа. Перед читателем Библии проносится центробежный вихрь, и создается впечатление, что захваченные этим смерчем обломки здания стремительно несутся прямо на него. Гравюра отличается выверенным, буквально “рациональным” хаосом обрушивающихся конструкций – проработанных штриховкой колонн, арочных сводов, фрагментов стен и тяжелой каменной кладки. Такое изображение разрушающегося здания вряд ли могло быть доступно обычному художнику-профессионалу с развитым пространственным мышлением. Эта работа могла быть по плечу только мастеру созидания, каким и был архитектор Эрхард Альтдорфер.

Гравюрам, иллюстрирующим “Историю Самсона”, присуща общая особенность. Суть ее состоит в том, что изображенное в них пространство совмещает несколько видов, полученных с разных точек зрения<sup>20</sup>. При этом точки схода перспективных лучей не находятся на одной линии горизонта, что должно было бы быть при ренессансном видении мира, – том последовательном и завершенном применении линейной перспективы, которое можно видеть в произведениях Антонио Полайоло, Андреа Мантеньи, Леонардо да Винчи.

В Любекской Библии эта особенность впервые заявляет о себе в ксилографии “Алтарь с курильницей”. В этой гравюре Э. Альтдорфер изображает внутреннее пространство храма с нескольких точек зрения, с соответствующими им, но не совпадающими (не находящимися на единой линии горизонта) точками схода лучей линейной перспективы. Первая точка схода находится слева – в центре ведуты, открывающейся в широком, туннелеобразном арочном проеме.



*Алтарь с курильницей в храме с монограммой "ЕА"*

Вторая – та, которая расположена справа. Она лежит на горизонте, виднеющемся в самом конце галереи с нервюрным сводом. В поле взаимодействия этих двух точек зрения, на “пересечении” соответствующих им двух линейных перспектив, находится алтарь<sup>21</sup>. Это делает занимаемое им пространство искривленным, “живым”, динамичным. Оно как бы последовательно раскрывает свои глубинные пространственные картины перед человеком, который либо стоит на полу, либо взмывает над алтарем, либо парит над полом правого “нефа”. С одной стороны, это можно рассматривать как пример процесса формирования внутри культуры Возрождения на основе ренессансного эмпиризма новой, динамичной системы художественного видения, преодолевающей статичность художественного видения Ренессанса<sup>22</sup>.

С другой стороны, нельзя совсем исключить и то, что данное “сращение” трех разных видов в единой плоскости графического листа может говорить о трансформации Э. Альтдорфером итальянской классической традиции (линейная перспектива) в позднеготический иррационализм, мировоззренческие осно-



вы которого коренятся в немецкой мистике XIV–XV столетий. Подкреплением нашего предположения является то, что сам художник был склонен рассматривать это произведение как свой творческий успех, так как впервые в этом цикле – среди находящихся в работе гравюр Любекской Библии – он украсил его своей монограммой<sup>23</sup>.

Таким образом, в иллюстрациях к Любекской Библии Э. Альтдорфер допускает некую иррациональность, обусловленную национальной традицией, мистикой немецкой поздней готики. Тем самым он объективно конституирует антитезу рациональному видению мира, основанному на “классическом” использовании линейной перспективы, – тому, которое было свойственно ренессансному искусству итальянского кватроченто. Другими словами, в формате иллюстрированной им Библии мы имеем дело с полемикой и взаимодействием двух типов рационализма: итальянского – классического и немецкого – антиклассического, ведущего свое начало в поздней готике и получившего в будущем свое развитие в стиле барокко. Первый из них есть в перспективе рационализм нового времени. Согласно ему, мир может быть рассчитанным, математически и геометрически выверенным и является пассивным объектом познающего разума и преобразующей деятельности человека. Это путь к “Учению о методе” Р. Декарта, “Новому органону” и “Новой Атлантиде” Ф. Бэкона и далее – к техногенной цивилизации. Рационализм второго типа есть антиклассический рационализм традиционного общества. Он обращается к миру на “вы” и рассматривает природу в качестве субъекта. В философско-мировоззренческом плане он связан с пантеизмом Николая Кузанского и учением о природе современников и соотечественников Э. Альтдорфера – Теофраста Парацельса и Рудольфа Агриколы.

Остается уточнить особенность художественной концепции Эрхарда Альтдорфера, проявившейся в иллюстрировании мифа о Самсоне, а также во многих других скилографиях Любекской Библии. Несомненно, что она, во-первых, связана с образами пространства и особенной эмоциональностью его передачи и, во-вторых, противоположна концепции пространственного рационализма, разработанной художниками итальянского Возрождения. Однако можно заметить еще одну важную особенность. Это э п и ч е с к и й характер художественного повествования.

Известно, что по своей мировоззренческой природе Возрождение представляет собой новую интерпретацию античного духа культуры. Основопологающим элементом этого духа являются античная мифология и эпос. Анализируя образы природы у Гомера, А.Ф. Лосев рассуждал следующим образом: “Эпос есть внеличная данность, определяемость личного через внеличное. Значит, чтобы была эпическая природа, надо, чтобы внеличное в ней, то есть чисто физическая сторона картины, чисто стихийная образность, было на первом плане и имело самостоятельное значение и чтобы поясняемая здесь личность была бы на втором плане и как бы заново освещала всю стихийную образность, ничего в ней не меняя и никаким новым структурным содержанием не наполняя. Это мы как раз и имеем в образах природы, входящих в состав гомеровских сравнений”<sup>24</sup>. Далее Лосев указывает, что “гомеровское изображение природы имеет мало общего с изображением ее в новой и новейшей поэзии, когда сама природа мыслится научно, т.е. физически, химически, биологически, астрономиче-



ски... Тут именно и скрывается то, что у Гомера не миф объясняет природу, а природа объясняет миф..."<sup>25</sup>. "И вот тут перед нами, – продолжает философ, – возникает еще один новый феномен эстетического отношения Гомера к природе – тот феномен, который мы не можем иначе назвать, как п л а с т и к о й"<sup>26</sup>.

Мы считаем, что именно эти качества античного классического эпоса нашли свое отражение в ксилографиях Э. Альтдорфера, иллюстрирующих "Историю Самсона" и другие книги Любекской Библии. Попробуем обосновать это.

Во-первых, в его гравюрах доминирует природное начало. Но это не физическая, химическая и им подобная, т.е. "окрашенная" человеческим техногенным сознанием и его деятельностью, природа, а художественно-поэтический вымысел.

Во-вторых, Э. Альтдорфер весьма убедительно представляет д е й с т в и е природных стихий: воздушной, земной (изображения полей, холмов, гор), человеческой ("Переход через Иордан", "Смерть Саула", "Далила остригает волосы Самсону"), "лесной" и огненной ("Рай", "Самсон поджигает поля и виноградники", "Далила остригает волосы Самсону", "Смерть Авессалом"), "архитектурной" ("Разрушение стен Иерихона", "Самсон уносит ворота Газы", "Самсон разрушает дом филистимлян"), солнечной ("Рай", "Помазание Давида на царство"). Представляя это многообразие стихий, мастер по-своему постигает и выявляет глубинную "сущность элементов", которую, согласно учению его современника Парацельса, составляют ж и в ы е с у щ е с т в а, обитающие в каждой стихии<sup>27</sup>.

В-третьих, эти живые и подвижные природные стихии выражены художником с предельной пластичностью. Это льющиеся лавинообразные массы природного вещества, которые движутся быстро или медленно; они могут быть обволакивающими, податливыми, подавляюще-властными, "враждебными" и "дружественными" по отношению к эпическим героям.

В-четвертых, все эти образы природных стихий призваны выявить, пояснить и Природу в целом (Natura) или же одну-единственную Личность, запустившую "механизм вселенной", – Личность Демиурга, которая остается как бы на втором плане, но тем не менее постоянно присутствует в картинах природной стихийной образности.

Можно предположить, что эпическая художественная концепция Эрхарда Альтдорфера была, по-видимому, главным источником отклонения его произведений от канонов "пространственного рационализма". Именно эпическая идея озаряет исследуемые ксилографии этого мастера и делает его ярким и оригинальным носителем ренессансной культуры. Наконец, именно в его творчестве, в работе над ксилографиями к Любекской Библии, ярко и, пожалуй, в последний раз блеснул эпический луч германского Возрождения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Cp.: "De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vltlich vthgesettet. mit sundergen vnderichtingen, also men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D. XXXIII" (цит. по: *Jürgens W. Erhard Altdorfer: Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Lübeck, 1931. S. 33–34*; см. также: *Багровников Н.А.* Любекская Библия как памятник книжного дела эпохи Реформации // Книга: Исследования и материалы / Российская книжная палата. М.: Терра, 2001. Сб. 78. С. 193–210).

<sup>2</sup> См.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Большая российская энциклопедия, 1997. С. 403.

<sup>3</sup> “Ибо подобно тому как они (греки и римляне. – Н.Б.) приписывали красивейшую человеческую фигуру своему идолу Аполлону, так же и мы используем эти же пропорции для Господа Христа, прекраснейшего во всем мире. И подобно тому как они изображали Венеру в виде прекраснейшей женщины, так и мы теперь целомудренно представим ту же прекрасную фигуру в виде Богоматери... Из Геркулеса мы сделаем Самсона и то же самое мы сделаем со всеми прочими” (Дюрер А. Из ранних рукописных набросков // Дюрер А. Дневники, письма, трактаты: В 2 т. М.: Л., 1957. Т. 1. С. 20).

<sup>4</sup> Известна изданная в 1521–1525 гг. гравюра Ганса Гольбейна Младшего “Hercules Hermanicus”. Она представляет весьма условно изображенного Лютера в образе Геракла с дубиной в руках, который, подобно Самсону, побивающему филистимлян, расправляется с монахами и католическими священниками. На факт ее существования нам указал В.М. Володарский.

<sup>5</sup> Dat Olde Testament. Dat Bock der Richter. Dat XIII Cap. – XXI A.

<sup>6</sup> См.: Сидоров А.А. Дюрер. М.: ОГИЗ, 1934. С. 36.

<sup>7</sup> Dat Olde Testament. Dat Bock der Richter. Cap. XIII–XXI B.

<sup>8</sup> См.: Библийская энциклопедия: В 2 т. М.: NB-Press, Центурион, АПС, 1991. Т. 2. С. 124.

<sup>9</sup> Следует отметить, что изображение мельничного колеса отсутствует в одноименных гравюрах последующих виттенбергских изданий полной лютеравской Библии. См.: Biblia: das ist gantze Heilige Schrift Deusch / Auffz New zugericht D. Mart. Luth. Begnadet mit Kurfürstlicher zu Sachsen Freiheit / Gedrückt zu Wittemberg Durch Nahs Luft. MDXLI–CXLIII B.

<sup>10</sup> См.: Соколов М.Н. Христос у подножия мельницы-фортуны // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 144.

<sup>11</sup> Dat Olde Testament. Dat Bock der Richter. Dat XVI Cap. – XXII B.

<sup>12</sup> Ветхий Завет: Книга Судей Израилевых. Гл. 16, стих 3.

<sup>13</sup> О возможном влиянии гравюр Эрхарда Альтдорфера на Питера Брейгеля Старшего см.: Багровников Н.А. Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского, 1999. С. 141, 142.

<sup>14</sup> Dat Olde Testament. Dat Bock der Richter. Dat XVI Cap. – XXIII A.

<sup>15</sup> Ветхий Завет: Книга Судей Израилевых. Гл. 16, стих 19.

<sup>16</sup> Отметим, что в Италии ренессансный культ всего природного вел в конечном итоге к необыкновенно сильной установке на “окультуренность”, “сделанность”, “искусственность” – универсальной установке, обращенной на художественную практику, на стиль поведения и на саму природу, которая должна повиноваться художнику, откликаться на культурные усилия (Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 296, 304).

<sup>17</sup> Отстраняющие предупреждения “не тронь меня”, “слушай меня”, “будь осторожен”, “я наблюдаю за тобой” постоянно встречаются в работах Лукаса Кранаха, Альбрехта Альтдорфера, Ганса Бальдунга, а за пределами Германии – у Иеронима Босха.

<sup>18</sup> Ветхий Завет: Книга Судей Израилевых. Гл. 16, стих 19.

<sup>19</sup> Dat Olde Testament. Dat Bock der Richter. Dat XVI Cap. – XXIII B.

<sup>20</sup> По утверждению Т.М. Котельниковой, “соединение разных точек зрения при отсутствии единого центра проекций является характерной чертой средневековой изобразительной традиции” (Котельникова Т.М. Образ пространства в немецкой гравюре // Природа в культуре Возрождения. М.: Наука, 1992. С. 181).

<sup>21</sup> По-видимому, это именно тот случай, когда совмещение двух точек зрения – “не соединение, а сращение их, создающее двойственный взгляд на мир, открывающее возможность и отстранения и внедрения в него” (Котельникова Т.М. Указ, соч. С. 181).

<sup>22</sup> См.: Вельчинская И.Л. Пространственно-тематическая картина в творчестве Альбрехта Альтдорфера // Природа в культуре Возрождения. С. 166.

<sup>23</sup> Следует подчеркнуть, что и композиционное, и предметно-фактурное решение этой ксилографии было обобщением предшествующих достижений мастера. Такое же совмещение нескольких видов, полученных с разных точек зрения, в аналогичном композиционном построении, но в гораздо более изысканном формально-стилистическом воплощении впервые заявляет о себе в раннем рисунке Э. Альтдорфера “Общество за столом с фонтаном” (1506 г., Берлин, Государственный музей, кабинет графики). В дальнейшем оно находит продолжение в живописной створке “Обретение святых мощей доминиканским монастырем в Марсaille” алтаря Св. Магдалины замковой церкви Любека (1519 г., Любек, Музей Св. Анны).

<sup>24</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. М.: Ладомир, 1994. С. 137.

<sup>25</sup> Там же. С. 125.

<sup>26</sup> Там же. С. 126.

<sup>27</sup> См.: Дмитриева М.Э. “Германская идиллия”: Мотив “жизнь в лесах” в искусстве немецкого Возрождения // Природа в культуре Возрождения. С. 159.

# MEDICINA E “PENSIERO MITICO”, DESCRIZIONI ED INTERPRETAZIONI DELL’ *HOPLIATRIA* (PARACELSO, LIBAVIUS)\*

R. Poma

I modi attraverso i quali l’attività di un corpo fisico eserciti una certa influenza su un altro corpo fisico, situato a qualsivoglia distanza dal primo, costituiscono un campo di ricerca che interessa tradizionalmente il filosofo della natura e il fisico “scientifico”. Tuttavia, benché entrambe le categorie di indagatori della natura potrebbero convenire, sull’idea di un magnetismo planetario, la nozione di magnetismo “animale” susciterebbe probabilmente il disappunto dei fisici “scientifici”. L’“immaginazione è magnetica” o l’“immaginazione è come un astro nell’uomo” sono gli assunti teorici che fondano la spiegazione che certi seguaci delle dottrine di Paracelso danno dell’azione terapeutica dell’“unguento armario”. Quell’unguento, composto di *usnea*, mumia e sangue umano, cosperso sull’arma da taglio che ha provocato una ferita, *può* guarire il ferito anche se questo si trova a parecchie miglia di distanza dall’arma unta. L’immaginazione del paziente “attira” infatti, secondo alcuni, il principio sanante contenuto nel rimedio. Quell’unguento è invece un’impostura per chi, come Andreas Libau, sostiene che il terreno d’azione dell’immaginazione del ferito sia unicamente il suo proprio corpo e che nessun fenomeno di attrazione si verifichi al di fuori di esso. Il presente studio prende le mosse dal punto di vista offerto dalla filosofia della natura di scuola paracelsiana sulla terapia a distanza per esaminare e a comprendere l’originalità e l’arguzia dell’opinione dell’alchimista Libau su questa terapia alquanto singolare, detta *hopliatria* o *hoplochroma* dai contemporanei. Al fine di rendere più intelligibile la posizione intellettuale di Andreas Libau, mi sono permesso inoltre di accostare il suo “discorso” sulla medicina magnetica alla descrizione della specificità del pensiero mitico presentata da Ernst Cassirer nel secondo volume della sua “Filosofia delle forme simboliche”.

## PARACELSO

Dobbiamo probabilmente a Paracelso, erede e rinnovatore di pratiche mediche arcaiche tramandate oralmente, la prima esposizione della terapia “simpatica” a distanza sotto un’apparenza scientifica. Nel primo dei sette libri dell’*Archidoxis magica*, figurante nell’appendice al volume X delle opere complete (J. Huser, Basilea, 1589–1591) ritroviamo la descrizione di un unguento per la cura delle ferite (*Ein Wundt Salb*), la cui connotazione “simpatica” risulta chiara fin dalle prime righe<sup>1</sup>.

Paracelso esordisce infatti menzionando la nozione di simpatia o compassione. Essa è causa di molti eventi naturali concernenti l’uomo stesso. Segue la ricetta dell’unguento “vulnerario”: i) due once di muschio trovato in un cranio umano lasciato all’aria aperta per un certo tempo, ii) mezza oncia di *mumia*, iii) due once di grasso umano, iv) mezza oncia di sangue umano, v) due dracme d’olio di lino, vi) un’uncia di olio di rose,

---

\* Статья публикуется в авторской редакции.

vii) un'oncia di bolo armeno, il tutto, ben triturato in un mortaio fino a consistenza d'unguento purissimo, va conservato in una scatola di legno. Per curare una ferita sarà dunque sufficiente immergere un pezzo di legno qualsiasi nel sangue del ferito, attendere che il sangue secchi per poi infilare il legnetto insanguinato nel vaso con l'unguento. Tutte le mattine occorrerà inoltre bendare la ferita con una benda nuova intrisa dell'urina del ferito. Qualunque sia la grandezza della ferita essa sarà guarita senza impiastri né dolore. In questo modo sarà possibile guarire una persona che si trova a dieci o venti miglia di distanza a condizione che ci si possa procurare un po' di sangue del ferito. Il rimedio può essere applicato anche alla cura del mal di denti e di altre malattie. Qualsiasi dolore sarà guarito ficcando il legnetto sanguinante nell'unguento e lasciandovelo. Parimenti, se un chiodo ferisce il tuo cavallo, immergi nell'unguento il legnetto unto del sangue del cavallo ed esso non sentirà più alcun dolore. Tutto ciò è miracolo e dono di Dio.

Nel paragrafo successivo dell'edizione Huser troviamo la formula dell'unguento delle armi (*Waffensalb* – pseudo-Paracelso – o *armorum unguentum* – Dorn), il cui nome conobbe una rara fortuna e che sarà ben presto assimilato all'unguento “vulnerario”: “Secondo la stessa procedura puoi preparare anche un balsamo che, senza alcun dolore, guarisce ogni ferita se cospargerai di questo unguento l'arma che ha ferito qualcuno. Quest'unguento è come quello descritto sopra. Vi aggiungerai soltanto del miele e del grasso di toro. Ma dal momento che non si può disporre sempre dell'arma, la cura con il legnetto è altrettanto efficace.”

L'edizione più anticamente attestata dell'*Archidoxis magica* è in latino e non presenta alcuna differenza sostanziale rispetto alla versione tedesca di venti anni posteriore.

Il paracelsista che darà la ricetta dell'unguento armario è convinto dell'azione naturale di questo rimedio, rimedio “magnetico” che agisce per “simpatia”. I dettagli della ricetta che possono sembrare più assurdi sono al contrario i più “logici”. Un uomo morto di morte violenta, come un impiccato, non ha avuto il tempo di esaurire tutto il suo *balsamum*, ovvero la sua vitalità<sup>2</sup>. Il suo *aster* (corpo astrale) può essere ancora attivo ed è proprio quest'attività, utilizzabile a fini terapeutici, che occorre raccogliere con l'*usnea*, sorta di muschio formatosi all'interno del cranio, e con la *mumia*. È evidente che tutto ciò va fatto nel momento in cui gli astri possono accrescerne la vitalità. La nozione di *mumia* merita forse un approfondimento particolare. “Il corpo di un uomo non è deceduto per morte naturale ma per morte violenta è la *mumia* più forte e vera”<sup>3</sup>. Nel quarto libro del *De causis morborum invisibilium* (1531–32) Paracelso ci spiega l'origine e le virtù della *mumia*: “Quando tutte le cose furono create, nacque l'uomo, impastato dalla mano di Dio a sua immagine. [...] l'uomo è il piccolo mondo, simile al grande, non nella sua configurazione e nella sua sostanza materiale ma in tutte le forze e le virtù che possiede. Gli si dà anche il nobile nome di microcosmo perchè contiene tutti i fenomeni celesti, la natura terrestre, le proprietà acquatiche e i caratteri aerei. Contiene la natura di tutti i frutti della terra, di tutti i minerali dell'acqua, tutte le costellazioni e i quattro venti del mondo. [...] La *mumia* contiene tutta la forza delle erbe, degli alberi, non soltanto quella delle piante terrestri, ma anche delle piante acquatiche, tutte le proprietà dei metalli, tutta la natura delle marcasite, tutta l'essenza delle pietre preziose. [...] La *mumia* ha una doppia azione. Da una parte può fare quello che avrebbe fatto l'uomo in vita, dall'altra parte le parti della *mumia* possono esercitare una grande azione curativa. Cerchiamo di capirlo bene: sapete che il corpo in vita può restituire la salute ai malati

grazie all'azione della medicina. Ciò è possibile, sappiatelo, anche in una *mumia* morta<sup>4</sup>.

E siccome l'arma o il legnetto tinto del sangue del ferito conservano un legame "spirituale" con il corpo astrale (*aster*) del ferito, è proprio essa, e non una parte del corpo, che bisogna ungere dell'unguento. Il potere magnetico della *mumia* consiste nell'attirare a se il *balsamum* (fluido vitale) che circola nel corpo, concentrandone la virtù sanante proprio nel punto in cui la *mumia* è cosparsa<sup>5</sup>. Nel caso dell'*hopliatria*, tale potere sanante si incanala, per così dire, in quel condotto spirituale che ha per estremi l'arma unta di unguento armario e la ferita.

Tutto è dunque "naturale". Ma come è possibile conoscere, prevedere, misurare, questa vitalità e queste simpatie? Scartando l'anacronistica idea di misura, Paracelso ci risponde che non dobbiamo aspettarci nulla dalla ragione discorsiva per una "conoscenza" della natura. La vera conoscenza è un'identificazione dell'uomo all'oggetto conosciuto, identificazione che si realizza attraverso il corpo astrale dell'uno e dell'altro e che è resa possibile grazie alla presenza, nell'uomo-microcosmo, di un elemento che corrisponde a quell'elemento del macrocosmo che sta studiando. Una conoscenza tale è una partecipazione, un sentimento interiore delle "virtù" e dei "poteri" dell'oggetto conosciuto, colto nella sua specificità, in ciò che possiede di unico e di ribelle ad ogni generalizzazione<sup>6</sup>.

## ANDREA LIBAVIUS: IL *TRACTATUS DUO PHYSICI*

Nel 1594, ventiquattr'anni dopo la pubblicazione della versione latina dei primi dieci libri dell'*Archidoxis magica*, compare a Francoforte un trattato interamente consacrato all'*hopliatria*. L'autore, il medico e alchimista tedesco Andrea Libavius (1550–1616), dichiara la sua identità antiparacelsiana fin dalla lettera dedicatoria premessa al suo *Tractatus duo physici*<sup>7</sup>. La "falsa scienza paracelsica" è all'origine delle scellerate fantasie dei seguaci di Paracelso (*pravae phantasiae Paracelsicorum*). Questa premessa ci dà una prova alquanto attendibile del fatto che l'*hopliatria* sia generalmente creduta un rimedio conforme alla dottrina e alla farmacopea paracelsiana e associato al partito dei *paracelsisti*.

Il trattato sull'*hopliatria* è suddiviso in due parti: i) 315 proposizioni numerate che analizzano in profondità e con stile conciso e lapidario una ricca serie di argomenti orbitanti intorno all'unguento armario, ii) un saggio discorsivo che riprende i punti salienti della prima parte, corroborandoli con citazioni e aneddoti ora esplicativi ora alquanto ironici.

L'unguento armario viene presentato fin dall'inizio della seconda parte come un medicamento alquanto alla moda poiché il Libavius dichiara che un personaggio famoso, di cui però non fa il nome, volle sapere da lui se l'azione miracolosa dell'unguento avesse una causa naturale. Questo "v.i.p." (*vir illustris praestantissimus*) pensava che in questa terapia non vi fosse alcuna impostura né magico incanto, ma che funzionasse *per meram naturam*. Aggiungeva poi degli argomenti contro la superstizione poiché questa cura è usata frequentemente in Svevia da uomini religiosissimi<sup>8</sup> e notava che l'accordo tra il ferito e il feritore (*consensio vulnerati et vulnerantis*) fosse un requisito importante per la riuscita della cura. La risposta del Libavius è racchiusa in tutto il resto della seconda parte. La sua opinione sulla legittimità di una cura

a distanza come l'*hopliatria* è sostanzialmente negativa. La terapia magnetica è ascrivibile alla ciarlataneria più che ad una cura medica seria. Malgrado questa sua valutazione sfavorevole, Libavius non si sottrae alla tentazione intellettuale di proporre una spiegazione della sua sporadica efficacia. La sua strategia argomentativa ruota attorno a ciò che certi antropologi, sulla scia di Claude Lévi-Strauss, hanno definito come "efficacia simbolica" del cerimoniale<sup>9</sup>. Infatti, ammettendo che il principio sanante dell'unguento è generato dalla mente del ferito e non dalla natura, Libavius si pone sulla linea degli odierni studi di etnopsichiatria sull'attivazione dei meccanismi endogeni di autoguarigione operata dai trattamenti rituali<sup>10</sup>.

Nella breve esposizione della ricetta dell'unguento fornita dall'autore dell'*Archidoxis magica* non si fa alcun riferimento all'immaginazione e ai suoi poteri. Tuttavia esso rappresenta uno dei temi capitali di tutta l'opera di Paracelso. L'associazione esplicita di *hopliatria* ed immaginazione dovrà attendere Andreas Libavius e Oswald Croll, che discuteranno sulle modalità secondo le quali si realizza l'efficacia a distanza.

La proposizione 176 della prima parte del *Tractatus duo physici* ribadisce perentoriamente la tesi fondamentale che *principium ex mente non ex natura sumit*. Il principio attivo e sanante dell'unguento armario non proviene dalla natura [del rimedio] ma dalla mente [del ferito]. Libavius distingue qui due piani di funzionalità di una terapia: uno "scientifico" e uno "antropologico". Il primo piano è quello della *natura*, considerata come un sistema di azioni concatenate da un nesso causale positivo, che potrebbe essere oggettivamente ed empiricamente studiato e controllato. Il termine *mens* rinvia invece alla dimensione antropologica della medicina, alla sua componente "magica" connessa alla *pistis* e al *peitho*, alla fede nella terapia e alla persuasività dei rituali che l'accompagnano. In Paracelso e per i suoi seguaci, invece, il termine "natura", inteso come principio futuro di *nascor*, indica piuttosto ciò che ad ogni istante è sul punto di nascere, di rinnovarsi. La "natura" non può dunque essere compresa (*begreift*) poiché si staglia al di là del concetto. Trabocca dal vaso ricolmo di ogni parola. Il linguaggio del medico non può quindi descrivere semplicemente ma si limita a portare al livello della parola ciò che aspetta ancora di essere nominato, cioè le "forze", le "virtù" ed i "segreti" dell'insondabile potenza creatrice della natura. Eppure senza questa forza fondatrice, invisibile e vitale, la vera conoscenza non è possibile. Avere l'"intelligenza" della natura non vuol dire dunque, secondo Paracelso, studiare un meccanismo e dedurne la legge (*inter ligare*) bensì osservare il senso della vita nelle sue manifestazioni (*intus ligere*).

Secondo l'alchimista tedesco "la ferita si rimargina naturalmente ma le cerimonie che la circondano sono magiche ed impostorie, dissimulano la verità e servono solo a rianimare il ferito, le cui forze naturali si dirigono verso la parte affetta a mezzo dell'immaginazione. Per una piena guarigione è importante anche conciliare la fiducia del ferito"<sup>11</sup>. Egli ammette dunque che l'unguento possa avere, in rari casi, un'azione puramente "psicologica". La rarità dell'effetto e l'invisibilità della causa (il *principium sanativum*), rendono l'*hopliatria* una mera ciarlataneria per la visione che Libavius ha della vera conoscenza scientifica. Un fatto incontrollabile come la guarigione a distanza non può essere oggetto di una conoscenza certa e verificabile poiché ha bisogno di condizioni ben precise che non possono essere controllate dall'uomo-scienziato<sup>12</sup>. La condizione principale è, come dice il Libavius e come vedremo immediatamente, la forte immaginazione del paziente.

“E siccome sono soprattutto in melancolici ad avere uno spirito immutabile ed attentissimo, ogni cosa è in loro potere”<sup>13</sup>.

Libavius attribuisce una grande importanza alla predisposizione del paziente per la buona riuscita di questa “cura ciarlatanesca”. Il paziente deve essere dotato di una forte immaginazione. Non si tratta però di un’immaginazione astratta e vana. E’ in questione una facoltà immaginativa ancorata così profondamente nel corpo umano da muoverlo e modificarlo a suo piacimento.

Esiste poi una categoria ben determinata di persone che, come mostra la proposizione 128, ha uno *spiritus* talmente fisso e attento da mettere un grande potere in sua mano<sup>14</sup>. Sono i melancolici<sup>15</sup>, individui che, secondo la tradizione medica ippocratica e galenica ancora predominante nelle università alla fine del XVI secolo, hanno una particolare propensione per gli studi e la ricerca della verità<sup>16</sup>. Secondo la concezione umorale del corpo umano, l’attività intellettuale, presieduta da Saturno, pianeta freddo e secco, tende a produrre un *surplus* di umore freddo e secco: la bile nera (*melaîna cholé*). Se poi questa attività svolta dal cervello, organo freddo e secco, non è adeguatamente compensata da alimenti o attività gioviali, cioè moderatamente calde ed umide, succede che il corpo tutto intero rischia di cadere vittima di malattie da raffreddamento e disseccamento. L’umore malinconico, prodotto in eccesso dalla milza (*splenis*, da cui l’inglese *spleen*), fa in modo che “i *melancholici* prendono per vero ciò che sognano, si mettono in testa che ciò sia vero, e reperiscono dei casi che lo confermano senza raziocinio né senso”<sup>17</sup>.

Analizziamo al microscopio questo periodo. Se ammettiamo che Libavius usi ironicamente il verbo “sognare” per designare i prodotti dell’immaginazione del malinconico, desto o dormiente che sia, risulterà chiara l’attività dell’*imaginatio* saturnina.

i) Una serie di immagini qualsiasi compaiono in questa sorta di schermo mentale che è l’immaginazione.

ii) Il malinconico si convince della verità di tali immagini, con tutta la forza del suo *spiritus* attentissimo e fisso (cfr. prop. 128).

iii) Il malinconico cerca nel mondo che lo circonda delle prove da addurre, con qualsiasi mezzo, in favore della verità della serie di immagini che ha “sognato”.

Ora, poiché la citazione libaviana che abbiamo appena fatto si trova nel mezzo della sua trattazione sui medici che attribuiscono virtù nascoste alle piante, alle pietre, alle parole e al canto, siamo indotti a ipotizzare che Andrea Libavius giudichi queste medicine come prodotto di spiriti melancolici o che conoscano le proprietà dell’immaginazione malinconica, finalizzata alla guarigione di malattie tipiche dei melancolici. Le malattie generate da un eccesso di atra bile non sono malattie “immaginarie”, bensì vere malattie prodotte da un’immaginazione che fissa lo *spiritus* con la massima attenzione su un determinato oggetto. Pertanto, intervenendo con erbe, pietre e parole appropriate si possono curare con successo, di tanto in tanto, soltanto le malattie causate dall’immaginazione dei melancolici. Se per i *medici melancolici* l’agente della cura è la virtù segreta delle piante, ecc., per Libavius è invece l’immaginazione stessa.

Se cerchiamo di conciliare il modello dell’attività immaginativa appena descritto, ricalcato sul testo che stiamo esaminando, con un’altra citazione tratta dal *Tractatus duo physici*, otterremo una versione di questo modello che riassume più pertinentemente la posizione dell’autore sull’*hopliatria*.

“La ferita si rimargina naturalmente ma le cerimonie che la circondano sono magici ed impostorie, dissimulano la verità e servono solo a rianimare il ferito, le cui forze naturali si dirigono verso la parte affetta a mezzo dell’immaginazione. Per una piena guarigione è importante anche conciliare la fiducia del ferito”<sup>18</sup>.

Ecco dunque la sequenza secondo la quale agisce l’immaginazione. Ecco cioè quella coincidenza di cause deve verificarsi perché avvenga questa miracolosa guarigione *citullum dolorem et remedii applicationem*.

Gli occhi del ferito vedono il medico, o chi ne fa le veci, che intinge nel sangue della ferita l’arma che l’ha provocata o un semplice legnetto. L’arma, o il legnetto, vengono immersi in un vaso di unguento reso potentissimo dal farmaco più efficace che ci sia perché concentra in sé tutte le qualità del microcosmo e del macrocosmo: *la mumia*. Ma, secondo Paracelso, il vero farmaco non è quello che gli occhi del uomo vedono, bensì quello che la sua immaginazione crede che sia<sup>19</sup>. L’arma viene bendata perfettamente.

Per l’immaginazione la spada simboleggia il femore o l’omero<sup>20</sup>. Il grasso umano diventa il grasso che avvolge l’osso, la benda simboleggia la pelle e il sangue del ferito raffigura la ferita stessa. Se l’immaginazione del ferito crede fermamente a questa *transfert* simboleggiato dall’icona del cerimoniale, se cioè il ferito ha *fede* in ciò che immagina, allora la spada diventa il suo osso, il grasso umano diventa il suo grasso, la benda diviene la sua pelle e la macchia del suo sangue sulla spada diventa la sua ferita “interiorizzata”, perfettamente rimarginata.

L’*hopliatria* sembrerebbe dunque un tipo di medicina che agisce precipuamente attraverso “la forma mitica della coscienza”. Nella seconda parte della *Filosofia delle forme simboliche*, consacrata al pensiero mitico, Ernst Cassirer si propone di studiare il senso del mito come forma di pensiero<sup>21</sup>. Per *mito* egli non intende soltanto le narrazioni mitologiche ma anche le pratiche, i cerimoniali e gli oggetti che rinviano ad una rappresentazione mitica della realtà. Questa forma di funzionamento della coscienza umana, questo suo procedere per immagini e intuizioni, è unita alla coscienza, conoscitiva, benché distinta. Lo stato di malattia o di crisi in generale alimenta, secondo me, una certa tendenza della coscienza mitica a identificare realtà e rappresentazione, attribuendo ad entrambe il medesimo valore. Ove l’esegista dell’*hopliatria* vede una semplice somiglianza analogica, un rapporto di rappresentazione, sussiste per il malato un rapporto di identità reale. L’immagine non “rappresenta” alcunché. Essa “è” la cosa stessa, come il miraggio dell’acqua per l’assetato smarrito nel deserto.

“È necessario che la guarigione sia vissuta e sentita”<sup>22</sup> per il buon esito dell’operazione”<sup>23</sup>.

Anche se la guarigione simboleggiata dall’*hoplochrismata* non si riscontra subito nel corpo visibile, un’immaginazione abbastanza forte, il corpo invisibile dell’uomo può “giocare” con la parte del corpo visibilmente lesa per conformarla all’immagine fittizia del braccio o della gamba perfettamente guariti. Le mani invisibili che cuociono la ferita senza alcun dolore sono quelle *vires* del corpo del ferito che *naturaliter* sono dirette dall’immaginazione verso la parte affetta<sup>24</sup>. Sottolineiamo tanto l’analogia tra l’arma medicata e la parte ferita del corpo perché uno dei tratti più caratteristici del



tradizione di pensiero alchemica, alla quale anche Paracelso si era ispirato, è la credenza che i processi del mondo esteriore, del mondo fisico, rispecchiano e simbolizzano quelli dell'anima. Come nota infatti opportunamente il Koyré, "i libri alchemici parlano sempre attraverso simboli e parlano sempre di due cose allo stesso tempo: della natura e dell'uomo, del mondo e di Dio". E' più di una semplice allegoria o un paragone. L'analogia è più profonda. Gli stessi simboli si applicano ai processi materiali e spirituali poiché in fondo sono identici e l'identità dei simboli è spiegata attraverso l'identità dei processi. La somiglianza di quanto dice il Koyré a proposito dell'alchimia e l'interpretazione dell'azione simbolica che abbiamo dato dell'*hopliatria*, attraverso le citazioni libaviane, ci spinge ad affermare che Andrea Libavius dia lui stesso un'interpretazione alchemica della pratica popolare in questione.

Altre due condizioni si impongono per la riuscita di questo modello perfetto: il paziente deve essere un soggetto malinconico, per disposizione naturale o per cause accidentali, e deve avere fiducia nel medico curante.

Immaginazione efficace, fiducia nel medico e malinconia sono dunque gli ingredienti invisibili, i soli efficaci, dell'*hopliatria*. Essi sono efficaci solo se concorrono contemporaneamente. Ma immaginazione, fiducia e malinconia sono difficilmente riunibili a comando. Questo implica il carattere estremamente aleatorio di questa terapia, e la esclude a priori dalla sfera dei rimedi positivi e degni di interesse. Per Libavius, infatti, un rimedio vero è qualcosa che viene dato per guarire e che sia prodotto per compiere strumentalmente tale fine<sup>25</sup>.

"Il" rimedio deve dunque essere maneggiabile e un rimedio invisibile non lo è.

Tuttavia anche il più agguerrito rivale dell'*hopliatria* del mondo universitario e scientifico del tempo ammette una possibilità di riuscita. Ma una sola semplice possibilità non è sufficiente per collocare la terapia a distanza nella sfera di una medicina scientifica dell'epoca. L'esclusione dell'*hopliatria* dal rango della medicina ufficiale risponde all'assenza dei requisiti che una medicina scientifica deve avere. La medicina "simpatICA" paracelsiana presuppone l'assegnazione di un valore di verità al *possibile* e l'attribuzione di un campo semantico molto ristretto alla categoria logica dell'*impossibile*. L'allargamento del campo dell'*impossibile*, al quale hanno contribuito *scienziati pensatori* come il Libavius, ha condotto la scienza ufficiale alla nozione di *inesistenza*. "Si è arrivati al *non esse* partendo dal *non posse* e non inversamente", scriveva il Koyré nel suo libro su Paracelso. "La critica del fatto (critica storica e critica della testimonianza) non si è potuta costituire che sulla base di una nuova ontologia, a partire dal momento in cui la nozione dell'*impossibile* ha ripreso un senso"<sup>26</sup>.

Nel mondo di Paracelso, la nozione di miracolo ha una connotazione molto precisa. La natura è vitale e magica, e i miracoli sono all'ordine del giorno. Per questa ragione la "credulità" del paracelsista è senza confini. In effetti, come si può sapere che cos'è possibile e che cosa non lo è? Se tutto è possibile per la magica potenza della natura allora l'"esperienza" ci permetterà di stabilire ciò che l'azione magica degli astri e degli elementi può causare.

“La forza insita nelle parole suadenti è grande se colui che deve essere persuaso conosce: in questo modo non delle parole bensì degli argomenti ammalianti avvincono l'animo e lo chiamano. Ciò è vero anche in altri casi”<sup>27</sup>.

Questa citazione ci mostra quanto grande sia l'effetto delle parole su una persona che ne conosce il significato. Il che, in relazione all'oggetto della sua trattazione, evidenzia come il Libavius sostenga che la fiducia che il ferito ripone nel medico sia prodotta anche dall'azione delle parole. Queste parole, se il paziente ne conosce il significato, diventano dunque “parole efficaci”, parole che non spiegano discorsivamente il motivo per cui sono efficaci ma che lo sono per il modo in cui sono dette, per i gesti che le accompagnano per l'autorità di chi le proferisce. Parole che perdono tutta la loro magia se ripetute in un contesto diverso da quello formato dal medico e dal paziente. In questo passaggio ci sembra di scorgere anche una polemica larvata nei confronti di un aspetto della tradizione magica cabalistica, rivalutata anche da Paracelso nell'*Astronomia magna*, che attribuisce una grande virtù al solo suono delle parole. E' solo la forza di un ragionamento, veicolato da parole adeguate, che può persuadere l'animo dell'uomo.

Abbiamo aggiunto così un altro argomento a sostegno del modello di azione simbolica dell'*hopliatria* che abbiamo descritto sopra, arricchendo di ulteriori particolari la descrizione di come si svolgeva effettivamente questa terapia a distanza.

Il medico unge l'arma del sangue del ferito, l'affonda nel vaso di unguento, la toglie infine l'avvolge in una benda. Queste azioni visibili sono concomitanti alle seguenti proiezioni invisibili dell'immaginazione:

i) il medico parla al paziente descrivendogli l'azione invisibile dell'unguento e il perché di ogni gesto; la qual cosa è inutile se il paziente conosce già il funzionamento della cura;

ii) il paziente, ben disposto nei confronti della cura e del medico, è ammalato non tanto dalle parole del medico ma dalle immagini cariche di senso che il suono di quelle parole suscita nella sua immaginazione e soggioga l'anima.

Segue l'“azione simbolica” che abbiamo già esposto.

Tuttavia, asserisce Libavius, è falso credere che le parole abbiano una virtù *in sé per se* come sostengono i cabalisti. Primo fra tutti il medico, originario della Assiria, Johannes Pistorius Niddanus (1544—1607) che, nella sua *Ars Cabalistica* (Basilea, 1587), sostiene che la medicina è suddivisa in quattro parti: la dieta, la farmacopea, la chirurgia e la *guarigione attraverso le parole*<sup>28</sup>.

Il Libavius esprime infatti molto chiaramente le sue idee su tale superstizione concernente le parole.

“E' vano dire che le parole stanno alle cose come le cose stanno alle cose e che le parole concordano con le cose a tal punto che la cosa stessa sia mossa immediatamente dal movimento di un vocabolo. E' vano dire inoltre che la natura degli *spiritus* forma nella mente una nozione così veemente che questi, usciti al di fuori, attraggono ciò che gli è simile a guisa di una catena, e lo dirigono come vuole l'artefice”<sup>29</sup>.

Con la sua solita incisività il Libavius concentra in questa proposizione una delle dottrine dell'efficacia della parola sottese alla magia pratica in genere. Vengono citati poi le opinioni di Cornelio Gemma, Cornelio Agrippa, Pistorius Niddanus, Giamblico Alcino e Psello, nonché di Marsilio Ficino<sup>30</sup>.

Come conciliare nel Libavius la sua concezione strumentalistica del rimedio con la sua teoria dell'immaginazione efficace?

Ebbene, l'immaginazione alchemica rispecchia, come nota il Koyré, i processi naturali. Ma, secondo il Libavius, questo principio può essere conosciuto soltanto dall'alchimista o dal medico che applica una cura "simbolica". Egli infatti non ha bisogno di crearsi illusioni, di credere alla *vis insita* e naturale delle parole, delle erbe e della *mumia*. In un certo senso il medico magnetico è consapevole che le sue pratiche si fondano su una specie di ciarlataneria.

Nell'alchimia, la teoria dell'immaginazione lueggia dunque la pratica. Nell'*hopliatria*, invece, la pratica cela la teoria dietro le parole, i gesti e gli oggetti usati da un medico che sappia dare fiducia al proprio paziente malinconico. La dottrina è insita nei gesti, nelle parole e negli oggetti.

Il Libavius reputa illecito che una medicina professionalizzata riponga i suoi principi attivi in fattori incoercibili come la fede del malato e non nel rimedio o nell'arte medica. Il far credere qualcosa con parole seducenti (legge della *ciarlataneria*), o con gesti insoliti, come un medico-mago sa fare, è *fucus* e *impostura*. Tuttavia la consapevolezza del "dispositivo", schizzato nel modello che abbiamo descritto, è ben altra cosa. Un medico, ma questo il Libavius non lo dice, si può servire opportunamente dell'unguento armario soltanto nel caso in cui sia consapevole del vero dispositivo che sta mettendo in opera.

Che il Libavius l'abbia sperimentato o no, questo ci interessa ben poco<sup>31</sup>. Si noti piuttosto che, un'interpretazione dell'azione dell'*hoplochrisma*, facilmente evincibile dal trattato del più acceso alchimista antiparacelsiano, abbia fornito poi materia di riflessione in favore dell'*hoplochrisma* ai paracelsisti militanti come Oswald Croll o Jean Baptiste Van Helmont.

#### NOTES

<sup>1</sup> I libri dell'*Archidoxis magica*, tradizionalmente attribuiti a Paracelso, sono un'opera apocripa. Nel presentare l'edizione di questo testo, lo stesso Huser dichiara che gli autografi di questi libri magici non sono stati mai visti né da lui, né da qualcun altro (*freundlicher Leser wisse das die Autographa dieser Magischen Bücher jetzt folgend mir noch niemals zu sehen worden auch von einem andern gehören* [p. 66]). Robert Amadou, *Un chapitre de la médecine magnétique. La poudre de sympathie*, Paris, Nizet, 1953) ci informa dell'esistenza, al "Museo germanico" di Norimberga, di un manoscritto completo (Codex 9829) che pare sia stato scritto da una sola mano intorno al 1570. Inoltre ho avuto modo di consultare la prima edizione in latino dell'*Archidoxis* apparsa nel 1570 con il titolo di *De medicina coelesti*, a cura di Gerhard Dorn, fedele paracelsista. Dorn attribuisce l'opera a Paracelso. Tuttavia, che sia stata scritta dalla mano di Paracelso oppure da quella di un suo seguace, i libri dell'*Archidoxis* palesano una profonda affinità con il persiero del medico svizzero. Huser stesso aggiunge, alla fine della sua nota [p. 66], che "siccome molti li considerano autentici, mi sono rassegnato a pubblicarli fino a quando non sarà fatta luce sull'identità dell'autore", di cui ignoriamo ancora l'identità. Come nota Huser, l'*Archidoxis magica* è conforme alla dottrina di Paracelso e se le opere autentiche non fanno alcuna allusione all'unguento armario, questo tipo di terapia corrisponde pienamente alla farmacopea paracelsiana. Constatiamo infine che tutti gli autori successivi che si sono riferiti all'*Archidoxis* lo hanno fatto come ad un'opera di Paracelso e che questa falsa attribuzione ha giocato un ruolo decisivo per il successo dell'*hoplochrisma*.

<sup>2</sup> La nozione di *balsamum* come sede e veicolo dell'energia vitale primigenia è di schietta matrice paracelsiana. Per ulteriori approfondimenti rimando all'articolo di Bianchi, Massimo Luigi, *Occulto e manifesto nella Medicina del Rinascimento: Jean Fernel e Pietro Severino*, "Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere, La Colombaria", vol. 48 (nouva serie 33), pp. 239-245, 1982.

<sup>3</sup> Paracelsus, SW, XIII, pp. 334-349 (edizione Sudhoff).

<sup>4</sup> Paracelsus, SW, IX, pp. 309-312.

<sup>5</sup> Questa spiegazione sarà resa esplicita soprattutto dall'opera di Andreas Tenzel, *Medicina diastatica*, Jena, 1629.

<sup>6</sup> Vedi Walter Pagel, *Paracelsus. An introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance* Karger AG, Basel, 1982 (traduzione italiana di Michele Sampaolo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 19 p. 56).

<sup>7</sup> Andrea Libavius, *Tractatus duo physici, prior de impostoria vulnerum per unguentum armarium sanat paracelsicis usitata commendataque, posterior de cruentatione cadaverum in justa caede factorum praesente occidisse creditur. His accessit epistola de examine panaceae amwaldinae*. Francofurti, apud Petrum Kopff 1594. Questo trattato è suddiviso in tre parti. La prima è sull'unguento armario, la seconda è sulla *cruentatio cadaveris* (cioè sulla credenza che un cadavere si metta a sanguinare al passaggio del suo assassino), la terza è sulla *panacea amwaldina*, un rimedio universale sperimentato e venduto dal medico Am Waldt. Il Libavius ha un'attitudine molto critica nei confronti di tutti e tre gli argomenti da lui prescelti.

<sup>8</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 35: "Addebat argumenta superstitionis adversa, quod ab illis usurparetur in Sv frequentissime ista cura, qui religiosissimi et re et fama essent, non usuri ista, si quid alienum a pietate continerent".

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. Plon, Paris, 1958.

<sup>10</sup> Gilles Bibeau, *L'activation des mécanismes endogènes d'autogénération dans le traitement rituel Angbandi*, "Culture" III.1, 1983, ci offre una delle trattazioni più aggiornate sul funzionamento e sul ruolo dell'immaginazione anche nella medicina in generale, trattata come fenomeno culturale.

<sup>11</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 35.

<sup>12</sup> E' qui rintracciabile una caratteristica saliente dell'evoluzione storica della scienza positiva ufficiale. E per spianarsi la strada verso l'affermazione di verità assolute ed incontrovertibili, ha posto in atto una sorta di *politica dell'esclusione* di ciò che non può far parte di essa. Il criterio di selezione si fonda, dal punto di vista della logica, sulla nozione di *possibilità* e dal punto di vista epistemologico poggia sulla nozione di *controllo*. Bisogna investigare nel mondo quei fenomeni che possono svolgersi, a condizioni controllabili, sempre allo stesso modo. Questo criterio permetterà di osservare tutti i fenomeni ma di scegliere soltanto quelli *necessari*. Da un certo punto di vista, la scienza ufficiale, nella sua evoluzione storica, aspira a far diventare la natura una collezione di legami necessari. Questa aspirazione si trova in sintonia, per non dire in "simpatia", con le aspirazioni dello scienziato moderno, che crea "artificialmente" delle leggi che, per essere imposte come necessarie, sono naturalizzate dalla cultura che si alimenta dei modelli delle scienze dette appunto *naturali*. Lo sviluppo storico della scienza ufficiale non è innocentemente analogo a quello dello stato di diritto moderno. La legge emanata dai rappresentanti dello scienziato deve avere infatti lo stesso statuto di una legge fisica. La visione ufficiale che la cultura occidentale di oggi ha della natura è prodotta da una serie di impulsi che vanno dall'apprendimento scolastico della scienza alla ricerca scientifica ad alti livelli. Essa induce generalmente il singolo ad accettare come cosa del *tutto naturale* qualcosa di naturale non è: lo stato. Ecco perché, vestendosi di una nozione di natura più vicina a quella di Paracelso, lo scienziato sembra un enorme mostro, un *Leviatano*. Eppure, sotto gli auspici di una visione "moderna" della natura, lo scienziato visto come assolutamente necessario, come una qualsiasi legge fisica studiata al liceo. Evoluzione selettiva della scienza e evoluzione dello stato sembrano procedere di pari passo. L'uno trascina l'altra.

<sup>13</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, prop. 128: "Et cum melancholici habeant maxime fixos spiritus, et attentissimos horum potestate essent omnia".

<sup>14</sup> Libavius intende qui lo *spiritus* della fisiologia galenica. Esso è descritto inizialmente e sommariamente da Galeno, più tardi e più dettagliatamente da uno dei suoi commentatori arabi, Ishaq Ibn Hunayn nella *Isagoge in Artem parvam Galeni* (Sudhoffs Archiv, 62, 1978, pp. 148-174), come un vapore, prodotto tra lo stomaco e il fegato attraverso digestione dei cibi (*spiritus naturalis*), che sale fino al cuore e che viene trasformato dentro di esso in uno spirito ancora più sottile (*spiritus vitalis*) che circola invisibilmente nelle arterie. Quest'ultimo tende poi, in movimento che lo conduce dall'organo più caldo a quello più freddo, verso l'organo situato nel punto più alto del corpo umano: il cervello. Quest'ultimo, con la sua attività, elabora ulteriormente lo *spiritus vitalis* fino a portarlo a un grado più alto di rarefazione. Si arriva così allo *spiritus animalis* che, in virtù della sua finissima materialità, circola all'interno della rete dei nervi e assicura in questo modo la comunicazione del corpo con l'anima.

<sup>15</sup> Preferiamo usare il calco greco in luogo dell'italiano corrente "malinconico" in ragione dell'evidenza immediata della teoria umorale che l'etimologia di *malinconico* ci offre e per distinguere il significato che esso ha nel periodo da noi trattato dal suo uso corrente nell'italiano di oggi.

<sup>16</sup> Sull'associazione della *melancholia* al male degli intellettuali, sulle sue caratteristiche e cure vedi M. Fici *De vita libri tres*, Firenze, Antonio Miscomino, 1489. Sulla storia della *melancholia*: Raymond Klibansky, Eric Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964 (ed. it. Einaudi, Torino, 1983).

<sup>17</sup> A. Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 42: "Nullam autem puto maiorem veritatis crucem, quam quod quisvis melancholicus, pro vero somniat, id verum etiam statui. et assensore reperire, citra rationem, et sensum".

<sup>18</sup> A. Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 35: "Vulnus ipsum quidem naturaliter curari, ceremonias vero istas vel nescimus esse, vel impostorias, vel ad speciem confictas, ad animandum vulneratum, et ipsi quadam fiducia conciliando dirigendum per imaginationem, vires naturaliter ad ipsum locum affectum, ut eo plenius sanetur".

<sup>19</sup> Paracelso, *De causis morborum invisibilium*, 1531-32, SW, IX, pp. 324-325.

<sup>20</sup> Ci siamo ispirati alla spiegazione dell'efficacia simbolica dei trattamenti rituali fatta da Lévi-Strauss, *op. cit.*, 1958.

<sup>21</sup> Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. II. Das mythische Denken*. Bruno Cassirer, Oxford, 1923.

<sup>22</sup> A. Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 56: "*Vivere eam [sanationem] et sentire necesse est*".

<sup>23</sup> Ernesto De Martino (*Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Boringhieri, Torino, 2000, 1948) ci informa che una delle tappe principali della formazione di uno sciamano siberiano consiste nel sentire il proprio corpo con la nettezza di un'immagine: sentire le proprie ossa fino ad immaginarle, sentire la circolazione sanguigna fino ad immaginarla. La percezione profonda del proprio corpo costituisce l'ancoraggio più sicuro all'essere ci nei momenti di crisi. La solidità delle ossa, sentita ed evocata da una forte immaginazione, rassicura l'essere umano che versa in fluide ed incontrollabili condizioni di vita. Allo stesso modo, l'immagine della guarigione, sentita ed immaginata fermamente, può essere un sostegno importante per il superamento della crisi ingenerata dalla malattia.

<sup>24</sup> A. Libavius, *op. cit.*, 1594, prop. 192: "La fantasia del malato è in causa da un lato per attirare e dirigere questo *spiritus* alla parte lesa, dall'altra per muovere un umore e il principio sanante presente nel corpo" (*Habet et phantasia aegri aliquid causae tum ad attrahendum dirigendumque ad partem laesam spiritum istum, tum ad movendum humorem, et principium sanativum in corpore existens*). Prop. 204: "Siamo certi che nella fantasia del paziente faccia la sua parte" (*Non dubitamus plurimum in patientis phantasia momenti esse*). Prop. 205: "L'umore segue infatti il moto degli *spiritus*" (*Sequitur enim spiritum motum humor*).

<sup>25</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 61: "*Remedium vocamus id, quod affertur ad sanandum, seu aptum est ad finem talem instrumentaliter producendum*".

<sup>26</sup> Alexandre Koyré, *Paracelse*, in "Revue d'histoire et de philosophie religieuse", 13 (1933), poi in Koyré, *Mystiques, spirituels et alchimistes du XVI siècle allemand*. Armand Colin, 1955, poi Gallimard, Paris, 1971. Oggi disponibile in Koyré, *Paracelse*. Allia, Paris, 1997.

<sup>27</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 74: "*Vis in verbis persuasoriis magna est, si is cui persuadendum est, ea cognoscit: at non qua verba, sed qua res continent animum illectantes, accersunt. Verum haec alieniora*".

<sup>28</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 40: "*Quatuor facit partes medicinae, dietam, pharmaciam, chirurgiam, et rhematekèn, quam sanationem per verba vocat*". Questa frase ricalca un passo del *De medicina* di Celso che annovera al dominio della medicina solo le prime tre parti.

<sup>29</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, prop. 125: "*Vanum enim est, quod dicit verba ita se habere ad verba, ut res ad rem, et verba ita cum rebus convenire, ut moto vocabulo statim res moveatur ipsa: et vehementem mentis notionem formare naturam spirituum, ut foras progressi attrahat simile tamquam per catenam, idque quo vult artifex, dirigant*".

<sup>30</sup> Libavius, *op. cit.*, 1594, p. 37: "*Non iuvantur stellarum viribus, quae communiter a vasto influunt, adeptae efficaciam in quaevis disposita. Talis vis in nulla armaturae unctione est. Nec proficiunt somnio virtutis magneticae, quae magna ex parte est anchora stultitiae Paracelsicae, et omnis eiusmodi vanitatis*".

<sup>31</sup> In un'edizione postuma del 1643 del *Tractatus de magnetica vulnerum curatione* di Goclenius, curata dal *filiater Gocleni*, Theodorus Christophorus, abbiamo constatato nell'ultima frase la sostituzione della chiusa del *Tractatus* del 1613 con la frase: "Tra i quali, in primo luogo, Andrea Libavius". Il pronome relativo si riferisce agli autori che hanno tramandato la cura a mezzo dell'unguento armario. Supponiamo che Th.Ch. Goclenius attribuisse un grande valore ad una tale informazione per porla proprio alla fine della riedizione del *Tractatus*.

# МЕДИЦИНА И МИФОЛОГИЯ. ГОПЛИАТРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПАРАЦЕЛЬСА И ЛИБАВИЯ

*Р. Пома*

## РЕЗЮМЕ

Каким образом одно физическое тело способно на любом расстоянии влиять на другое физическое тело? Этот вопрос – традиционное поле исследования и для натурфилософа, и для современного ученого-физика. Однако если планетарный магнетизм является общепризнанным постулатом, то существование “магнетической симпатии” между людьми вызовет по меньшей мере недоумение. “Воображение магнетично”, “воображение – это путеводная звезда человека” – таковы теоретические постулаты, на основе которых ряд последователей Парацельса трактовал своеобразный способ лечения ран, получивший в XVI в. название “гоплиатрии” или “гоплохризмы”. Оружие, которым было нанесено ранение, смазывалось мазью, изготовленной из жидких субстанций человеческого тела; при этом раненый должен был выздороветь без какого-либо хирургического вмешательства, даже если он находился в нескольких милях от места проведения “ритуала”. Согласно этому учению, воображение пациента, верившего в действенность “лекарства” и особенно если он был меланхоликом, само по себе способствовало его выздоровлению. По мнению же полемика, возмущавшего со сторонниками Парацельса немецкого алхимика Андреаса Либавия (1550–1616), эта мазь – просто шарлатанство. Он доказывает, что единственным полем воздействия воображения больного является его собственное тело.

Настоящее исследование представляет собой попытку осмысления этого необычного явления в истории науки. Оно основывается на парацельсовском натурфилософских принципах терапевтического лечения на расстоянии, и ее цель – проанализировать оригинальную и тонкую критику магнетической медицины, предложенную Либавием. Для интерпретации позиции немецкого алхимика автор использует идеи Эрнста Кассирера о специфических чертах мифологического мышления, изложенных в его сочинении “Философия символических форм”.

*О.С. Воскобойник*

# РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОЙ И ДРЕВНЕГЕРМАНСКОЙ МИФОЛОГИИ В НЕМЕЦКИХ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

*Е.Б. Мурзин*

XVI в. в Германии был омрачен развернувшимися в это время ведовскими преследованиями, гонениями на людей, подозреваемых в союзе с дьяволом и нанесении с его помощью вреда окружающим. Феномен ведовских преследований, имеющий глубокие социальные корни, вызвал огромный резонанс как в народной, так и в ученой среде немецкого общества и стал предметом художественной и научной рефлексии. В результате синтеза народных представлений о ведьме и ученой демонологической мысли, в трактатах немецких авторов второй половины XVI в. причудливо переплелись античная, древнегерманская и христианская мифологии, с явным доминированием последней. Настоящая статья посвящена изучению особенностей восприятия и методов переосмысления античных мифов и германских народных сказаний немецкими демонологами Позднего Возрождения. В качестве источников для освещения данной проблемы мы взяли демонологические трактаты, изданные в Германии во второй половине XVI в., которые содержат в себе мифологические образы и ситуации.

Античный миф занимает прочное место во всех трактатах о колдовстве и ведьмах. Среди наиболее распространенных сюжетов, встречающихся на страницах демонологических сочинений того времени, выделяются те из них, содержание которых напрямую связано с колдовством, различными превращениями и мгновенными перемещениями людей на огромные расстояния.

Отношение авторов трактатов к проблеме реальности воспроизводимых ими мифологических ситуаций неоднозначно. Так, лютеранский пастор Людвиг Милих, автор сочинения “О бесе колдовства”, считает античные мифы одним из источников сведений о колдовстве, безоговорочно верит им и ставит их в один ряд со Священным Писанием и повседневным опытом. Он пишет: “...языческие сочинения, в которых колдовство является обычным делом, предоставляют нам следующее свидетельство после Писания. Среди поэтов ты едва ли найдешь хоть одного, который бы ничего не говорил о волшебстве или о ведьмах. Так, Овидий много пишет о Медее, Гораций – о Канидии, а Гомер – о Кирке”<sup>1</sup>.

Произведения античных поэтов цитируются в работе Милиха едва ли не чаще Библии и святоотеческих творений. Он черпает оттуда необходимые сведения и соотносит их с окружающей его действительностью. Например, анализируя образ действий овидиевской Медеи, Милих делает вывод, что для совершения колдовства необходимы ритуал, включающий в себя жестикуляцию и заклинания, а также строго определенное место и время. Истоки колдовской практики, когда для нанесения вреда человеку ведьме нужно незаметно воткнуть в его тело или одежду какой-нибудь острый предмет, он также находит в действиях Медеи “et miserum tennes in iecur urget acus”<sup>2</sup>.

Другие авторы видят в античных мифах прежде всего иносказательные поучения, мудрые притчи, имеющие глубокий моральный и нравственный смысл.

Когда в сочинении католического священника Якоба Валлика “О колдунах: ведьмах”, построенном в форме диалога, крестьянка Элис приводит в качестве примера миф о спутниках Одиссея и спрашивает своего многомудрого собеседника о возможности такого превращения, тот отвечает: “Все языческие и птичьи произведения древности представляют собой притчи и сравнения, и которые учат нас видеть за буквой более глубокий смысл”<sup>3</sup>. Подтверждая сказанное, он дает следующее аллегорическое толкование мифа о Кирке: “Эта Кирк, которая, как пишет блаженный Августин, была волшебницей и обладала выдающимися познаниями в черной магии, символизирует роскошь и самодовольство этого мира. Спутники Улисса – дети этого мира, которые, проводя жизнь в нетерпении, нецеломудрии и пресыщенности, впали в различные прегрешения, так что уже перестали бояться Бога и стали более похожи на бессловесных свиней, чем на людей”<sup>4</sup>.

Наконец, третья группа авторов не воспринимает все перечисленные мифы всерьез. Марбургский юрист Абрахам Саур открыто сомневается в достоверности этих мифов и не видит в них никакого глубинного смысла: “Также и все из истории об Улиссе и его спутниках, превращенных в свиней, о товарищах Диомеда, превращенных в птиц, и жителях Аркадии, превращенных в волков, есть не что иное, как сказки и выдумки языческих поэтов”<sup>5</sup>.

Различные варианты рецепции античной мифологии во многом определяются той позицией, которую занимают авторы по вопросу о подлинности делов современных им ведьм. Сторонники буквального понимания мифов, строго придерживаясь линии, заложенной в свое время “Молотом ведьм”, не подвергают достоверность рассказов о ведовских преступлениях ни малейшему сомнению. Авторы, предпочитающие аллегорическое толкование мифических сюжетов или воспринимающие их как сказку, не сомневаясь в злых намерениях ведьм, все же считают ведовские деяния, пусть даже и подтверждаемые впоследствии самими обвиняемыми, продуктом галлюцинаций, имеющих дьявольское происхождение.

Примечательно, что все без исключения авторы, вставляющие в свои произведения примеры из античной и древнегерманской мифологии, в своей трактовке мифов используют инструментарий, предоставленный им христианской религией. При этом в трактатах просматривается отчетливая тенденция к деификации всего, что находится вне границ христианства и имеет сверхъестественную природу. Античные мифы о Кирке, Диомеде, Актеоне, а также истории о русалках, гномах и домовых, имеющие явно народное происхождение, в трудах позднесредневековых интеллектуалов пополняются еще одним персонажем – дьяволом, которому, хотя он и действует большей частью за кулисами, отводится ведущая роль.

Характерные примеры подобного переосмысления античных мифов содержатся в сочинениях уже упоминавшихся выше Якоба Валлика, приверженца аллегорического толкования, и Людвига Милиха, буквально воспринимающего тексты греческих и римских писателей. Так, после изложения мифа об Актеоне, который, увидев купающуюся Артемиду, был превращен разгневанной богиней в оленя, Валлик извлекает из своего рассказа следующую мораль: “Эта притча учит нас, что те люди, которые не устают наслаждаться богатством



славой брального мира, гораздо охотнее растрчивая вверенное им достояние на охоту, лошадей и скачки, чем употребляя его на служение Богу и ближним, бы-вают обмануты и околдованы сатаной”<sup>6</sup>.

Людвиг Милих, рассматривая миф о товарищах Диомеда, обращенных в птиц и в мгновение ока перенесенных в Апулию, видит в нем указание на пря-мое вмешательство дьявола. В данном случае он несколько отступает от бук-вального следования тексту мифа, при этом полностью сохраняя его форму. “Я думаю, – рассуждает Милих, – что товарищи Диомеда все же не были пре-вращены в птиц, но просто исчезли, в то время как птицы были взяты с како-го-то определенного места и перенесены на место их нового обитания... Если же кто-то задаст вопрос о том, куда же делись товарищи Диомеда, поскольку после их исчезновения никто не видел их где-либо еще, то, думается мне, они были умерщвлены злым духом, который в следующее мгновение быстро перенес птиц в Апулию, в храм Диомеда, так чтобы все подумали, будто это и есть его товарищи”<sup>7</sup>.

Демонизации в трудах немецких авторов позднего средневековья подверга-ются и народные германские предания о русалках и домовых. Пауль Фризий, на-зывающий себя студентом теологии, в труде “О проделках дьявола” описывает следующий случай. Однажды некий сицилийский подмастерье пошел в полночь купаться и встретил на побережье русалку. Он дал ей свою верхнюю одежду и тайком привел ее к себе домой. Вскоре он открыто сочетался с ней браком. Спустя некоторое время, когда у молодой четы родился ребенок, знакомые под-мастерья начали с подозрением смотреть на его супругу. Причина была в том, что за все время ни подмастерье, ни окружающие не слышали от нее ни слова. Не выдержав подозрительных взглядов и туманных намеков своих друзей, под-мастерье взял нож и, грозя убить ребенка, заставил жену заговорить. Однако стоило морской диве сказать слово, как она тут же исчезла, а вместе с ней исчез и ребенок. Разбавив и без того живой рассказ своими рассуждениями, автор де-лает следующее заключение: “Как русалка, так и ее сын были на самом деле двумя чертями, из которых один принял облик женщины, а другой превратился в ребенка”<sup>8</sup>.

В исследуемых нами трактатах не только мифологические ситуации, но и конкретные персонажи как античных, так и народных германских мифов на-полняются новым сущностным содержанием. Пристальное внимание демоноло-гов привлекает ламия, в греческой мифологии дочь Посейдона и Либии, по при-казу ревнивой Геры пожравшая собственных детей. Жестокостью, коварством, преимущественно ночной активностью ламия была схожа с ведьмой. Так что уже в конце XV в. само название ламии стало употребляться в качестве синони-ма ведьмы. Часто ламиями называли и демонов-суккубов, вступающих в сексу-альные связи с людьми. В соответствии с изречением апостола Павла о том, что “язычники, принося жертвы, приносят бесам, а не Богу” (1 Кор 10, 20), все язы-ческие боги, как античные, так и древнегерманские, были переосмыслены в со-ответствующем ключе. Из многочисленных языческих божеств в европейском христианском пространстве “выжили” Диана и Геката, превратившиеся в дьяво-лиц и покровительниц ведьм. Их образы часто сливались, и то одна, то другая богиня возглавляла ночные путешествия ведьм, когда те, как считалось, верхом

на метлах неслись на шабаш, по дороге уничтожая посевы и сея вокруг себя гибель.

Ярким примером синтеза античной и древнегерманской мифологии может служить распространенная в простом народе вера в оборотней и ее интерпретация в трактатах о ведовстве. Оборотнями называли людей, которые, как считалось, с помощью определенных магических ритуалов принимали облик волка или какого-либо другого животного. Первоначально представления о реальности оборотней были широко распространены только в народной среде. Об этом, в частности, говорит Рольф Шульте, усматривая истоки этих представлений в северогерманских сагах<sup>9</sup>.

Со стороны церкви вера в существование оборотней в раннее и классическое средневековье решительно осуждалась. Так, в пенитенциарии XI в., происходящем из Вормса, вера в возможность превращения человека в животное наказывалась десятью днями поста и покаяния<sup>10</sup>. С началом ведовских преследований и разработкой тем, связанных с колдовством, проблема оборотней получила новое освещение на страницах демонологических трактатов. При этом примеры подобных метаморфоз авторы трактатов искали прежде всего в античных мифах и житиях святых. Самыми популярными иллюстрациями превращений людей в животных были уже упоминавшиеся выше мифы о спутниках Одиссея, превращенных волшебницей Киркой в свиней, о жителях Аркадии, обращенных в волков, а также история о товарищах греческого героя Диомеда, принявших облик птиц. Излюбленным житийным сюжетом был рассказ о святом Макарии, вернувшем естественный облик девушке, которая казалась окружающим людям лошадью<sup>11</sup>. Кроме того, некоторые авторы апеллировали в своих рассуждениях к повседневному опыту, случаям оборотничества, взятым из жизни, которые, по их словам, были весьма распространены.

В XVI в. оборотничество, или ликантропия, как стали называть это явление сами авторы, по-прежнему объявлялось фикцией, но, рассматриваемое сквозь призму христианской традиции, оно приобрело демонический оттенок<sup>12</sup>. Кроме того, в нем начинают прослеживаться и определенные элементы реальности. Появилось мнение, что превращение человека в животное происходит мнимым образом с помощью дьявола. Последний, по мнению практически всех авторов, занимавшихся этой проблемой, помрачает рассудок и тех, кто видит воображаемого оборотня, и того, кто, как он сам считает, меняет свое человеческое обличье на звериное. “Оборотни” стали восприниматься как люди, вошедшие в союз с дьяволом, а ликантропия пополнила список необходимых составляющих ведовского преступления.

Среди людей, обвиненных в ликантропии, необходимо различать оборотней, якобы принимающих вид различных животных, и волкодлаков (*werwolf*), предпочитающих превращаться в волков. Уже упоминавшийся выше Рольф Шульте видит в этом гендерную специфику, указывая на то, что волкодлаками чаще всего были мужчины, в то время как женщины не отдавали предпочтения какому-то определенному виду животных. Кроме весьма убедительных доказательств, взятых из протоколов судов, Шульте проводит лингвистический анализ термина “*Werwolf*”, говоря о том, что древнегерманское *wer* ‘мужчина’ указывает на связь волкодлака именно с мужским полом<sup>13</sup>. Это мнение

Шульте находит подтверждение в исследуемых нами трактатах. В описываемых там случаях ликантропии в качестве главного героя всегда фигурирует мужчина<sup>14</sup>.

Процесс инфернализации не оставил в стороне и низших богов древнегерманской мифологии. Эльфы, гномы, тролли и тому подобные существа превратились в трактатах демонологов в бесов. Все мелкие духи, согласно мнению Иоганна Вейера, лейб-медика герцога Юлих-Клеве, являются демонами, которые “властвуют над землями, людьми, островами, горами, источниками, местностями, городами как их собственные боги и хранители”<sup>15</sup>. Ему вторит другой автор, Леонард Турнейзер, который, затрагивая вопрос о существовании домовых и гномов, пишет: “Что же касается домовых, огненных человечков, которые весьма распространены в полночных землях, в Исландии, Норвегии, Швеции и других областях, и, появляясь в различных местах, вводят людей в заблуждение, то мне кажется, все они суть не что иное, как дьявольское наваждение”<sup>16</sup>.

В трактатах весь разношерстный мир языческих божеств унифицируется и приводится к общему знаменателю. Яркой иллюстрацией изменения и унификации окружающего пространства в трудах демонологов позднего средневековья служит отрывок из сочинения Рейнхардта Лутца “Правдивое сообщение о безбожных ведьмах”, которое рисует картину совершившегося преобразования мира. Автор описывает своего рода политическую географию демонического мира, включающего в себя всю вселенную: “Те, которые были свергнуты с неба вместе с Люцифером, пребывают в районе лунной сферы и по причине своей огненной сущности называются огненными. Следующими после них идут земные духи, которые имеют местом своего обитания землю и по ночам вводят людей в заблуждение, доставляют им беспокойство, наводят страх, так что некоторые люди вешаются, топятся, закалывают себя ножами или кончают с собой какими-либо другими способами. Далее идут водные духи, охотно селящиеся по берегам рек и озер. Подобно древнегреческим сиренам, они очаровывают людей, которые по причине горя и разочарования идут к воде с целью утопиться, и укрепляют их в этом намерении. Существует еще один род проклятых духов, называемых подземными, поскольку они охотно живут в подземельях и пещерах, обманчивым образом заманивают к себе людей и показывают им удивительные и ужасающие вещи. Нужно сказать также о духах, которые любят темноту и избегают дневного света и которых апостол Павел справедливо называет князьями тьмы. И наконец, нельзя не упомянуть о самых опасных бесах, которые наполняют собой воздух и поэтому называются воздушными. Они не только вызывают колебания температуры и становятся причиной непогоды, но, формируя из воздуха видимые тела, являются людям преимущественно в образе женщин, вводят несчастных в заблуждение и заставляют почитать себя”<sup>17</sup>.

Мы видим, таким образом, что в трудах демонологов Позднего Возрождения античные и древнегерманские мифы при сохранении формы наполняются принципиально новым содержанием. Дьявол в одном случае вытесняет и замещает мифологических персонажей, а в другом – предстает в качестве незримого дирижера и архитектора самого мифологического сюжета. Мир, населенный до некоторых пор как добрыми, так и злыми духами, усилиями демонологов был унифицирован и оказался заполнен многочисленными чертами. Слова апо-

стола Петра о том, что дьявол постоянно ходит вокруг нас в поисках добычи (1 Пет 5, 8), были осмыслены и развиты, так что к середине XVI в. в Германии не осталось ни одного уголка, где бы ни притаился представитель inferнального мира.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Milichium L.* Der Zauberteuffel // *Theatrum diabolorum*. Frankfurt a. M., 1575. S. 185.

<sup>2</sup> *Ibid.* S. 189.

<sup>3</sup> *Vallick J.* Von Zaubern / Hexen / und Unholden // *Theatrum de veneficis*. Frankfurt a.M., 1586. S. 61.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Sawr A.* Ein kurtze trewe Warnung // *Theatrum de veneficis*. S. 211.

<sup>6</sup> *Vallick J.* Op. cit. S. 62.

<sup>7</sup> *Milichium L.* Op. cit. S. 191.

<sup>8</sup> *Frisius P.* Von deß Teuffels Nebelkappen // *Theatrum de veneficis*. S. 226.

<sup>9</sup> *Schulte R.* Hexenmeister. Frankfurt a. M., 2000. S. 30.

<sup>10</sup> "Credisti, quod quidam credere solent... ut quodocunque ille homo voluerit, in lupum transformari possit quod teutonica Werewulff vocatur, aut in aliquam figuram? Si credisti... decem dies in pane et aqua debes poenitere" (цит. по: *Schulte R.* Op. cit. S. 31).

<sup>11</sup> См.: *Binsfeld P.* Tractat von Bekantnuß der Zauberer unnd Hexen. Trier, 1590. S. 50.

<sup>12</sup> См.: *Fiske J.* Werewolves and Swan-maidens // <http://www.sfn.uni-muenchen.de/hexenverfolgung/> / 20.11.2001.

<sup>13</sup> *Schulte R.* Op. cit. S. 31.

<sup>14</sup> *Weier I.* De praestigiis daemonum. Frankfurt a. M., 1566. S. 125, 138; *Sawr A.* Op. cit. S. 208; *Ewich I.* Von der Hexen // *Theatrum de veneficis*. S. 334; *Lerheimer A.* Christlich Bedencken und Erinnerungen von Zauberey // *Theatrum de veneficis*. S. 279.

<sup>15</sup> *Weier I.* Op. cit. S. 34.

<sup>16</sup> *Thurneysser L.* Bedencken von Exorcisterey // *Theatrum de veneficis*. S. 197.

<sup>17</sup> *Lutz R.* Warhafftige Zeittung von gottlosen Hexen // *Theatrum de veneficis*. S. 3.

# РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫЕ ОСНОВЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVI в.

*И.Я. Эльфонд*

Одним из важнейших направлений политической идеологии и культуры в целом во Франции XVI в. становится создание новой политической мифологии. Обычно в истории общественной мысли эта мифология связывается с конструированием и развитием так называемого королевского мифа, точнее, с определенным этапом его формирования, однако только этим политическая мифология эпохи далеко не исчерпывается. На ее содержание и характер оказали значительное влияние такие социальные и политические факторы, как утверждение абсолютной монархии (а позднее ее кризис), итальянские войны и рост национального самосознания, религиозная конфронтация и гражданские войны. В ходе их потребности политической пропаганды способствовали смене вех и возникновению новых политических мифов, чаще всего основанных на прямом политическом заказе и нередко на фальсификации исторического прошлого и настоящего. Прямая связь между политическими событиями и конструированием такого рода мифов прослеживается в политической литературе эпохи после Варфоломеевской ночи, чему посвящена специальная монография Р. Кингдона, хотя сам процесс становления политической мифологии автор связывает исключительно с этим мрачным событием французской истории<sup>1</sup>.

Политическая мифология эпохи, однако, гораздо более многообразна и сложна. В целом в ней можно выделить несколько составляющих: 1) королевский миф; 2) проблема этногенеза французов; 3) характер государственности и конституционные порядки Франции; 4) трактовка проблемы тирании; 5) герой и антигерой французского прошлого и настоящего; 6) французы среди других народов.

Все эти моменты не только присутствуют в политической идеологии на протяжении всего века, но находят свое адекватное отражение в исторических сочинениях и даже в художественной литературе. Однако в середине века можно говорить о ряде изменений, характеризующихся прежде всего попытками ревизии уже сложившейся концепции истории народа и страны и поисками новой аргументации. В целом этот процесс можно квалифицировать как стремление отказаться от историзации ранее сложившегося мифа и перейти к мифологизации (если не фальсификации) истории, чем и объясняется резко возросший интерес к национальной истории, в частности к ее начальному периоду – поздней античности и раннему средневековью.

В огромной мере эти сдвиги связаны с развитием исторической науки и сопряжены с историей создания так называемого троянского мифа. Еще со времен средневековья утвердилась концепция происхождения французов и их государства, согласно которой Галлия как единое королевство была создана усилиями Франсиона (по одной версии, Франсион был сыном троянского царя Приама, по другой – потомком Энея или брата Приама, а по третьей – даже сыном

Гектора) и уцелевших после взятия Трои троянцев. Этот миф автоматически возводил основание французского государства к наиболее древним временам, которых только европейцы имели представление (хотя бы по греческому эпосу). Тем самым происхождение французского королевства оказывалось столь же древним, как и римского государства.

Миф о происхождении того или иного европейского государства или царствующей династии от троянцев вообще был необычайно популярен в Европе и судя по всему, максимально соответствовал мышлению эпохи Ренессанса с его подчеркнутым культом античности. Не случайно, что во Франции троянский миф оказывается наиболее популярен среди поэтов, а не историков и именно благодаря им активно внедряется в массовое сознание. Во Франции он утвердился благодаря ритору Жану Лемеру де Бельж еще в начале XVI в. (труд де Бельжа “Прославление Галлии” вышел в свет в 1513 г.<sup>2</sup>, и, быть может, иконографическая программа декора Фонтенбло была связана как-то с распространением этого мифа). Однако даже в начале XVI в. не все историки поддерживали троянский миф. Так, Р. Гаген в труде “О деяниях франков”, вышедшем сразу после сочинения Лемера де Бельжа, отмечал отсутствие доказательств этого мифа: “Я не могу найти подлинный источник и корни происхождения франков”<sup>3</sup>.

К середине XVI в. концепция де Бельжа начинает подвергаться критике разных сторон. Пожалуй, первым попытался выступить против этого культурно-исторического и политического мифа историк Жан дю Тийе. Юрист, советник Парижского парламента, в дальнейшем секретарь Генриха II, дю Тийе, как и многие его собратья, от права переходит к истории и интересуется прежде всего национальной историей, по преимуществу ранними ее этапами. Его критика вероятно, обуславливалась тем, что он обратился к рукописным источникам, и это вызывает его сомнения относительно традиционной точки зрения по проблеме этногенеза французов.

Основное сочинение дю Тийе “Сборник о французских королях, их корон и королевском доме” вышло в свет в 1548 г. Автор очень осторожен, он опровергает тезис об извечном существовании единого государства у галлов и франков (считая, что завоевание римлян было облегчено его раздробленностью)<sup>4</sup> и говорит о существовании разных точек зрения относительно происхождения французского народа. Впрочем, свой взгляд он не считает нужным скрывать: напротив, декларирует его в самом начале своего труда; по мнению дю Тийе “те, кто пишет, что французы по своему происхождению – подлинные германцы, должны почитаться больше тех, кто считает, что они происходят от троянцев”<sup>5</sup>.

К спорам относительно троянского мифа и этногенеза франков подключается и крупнейший французский историк-эрудит Э. Пакье. Уже в первом издании его “Изысканий о Франции” (1561) он поднимает этот неожиданно ставший актуальным вопрос. С его точки зрения, сам факт существования троянского мифа достоин удивления: “Поистине великое чудо, что каждый народ с общего согласия считает для себя почетным вести свои корни от троянцев – римляне от Энея, французы от Франсиона, британцы от Брута и даже турки – от Турка”<sup>6</sup>. Как историк и политический мыслитель Пакье считает по меньшей мере странной эту тенденцию: “Было ошибкой возводить себя к побежденным троянцам

а не к победителям-грекам”<sup>7</sup> – и замечает, что сторонники этой версии происхождения франков “жаждут обрести величие от троянцев, жаждут, как странники, скитаться по миру”. Ирония Пакье объясняется тем, что он считал эту общую тенденцию нелогичной, и, по его убеждению, все народы обязаны этой легендой не слишком далеким и не слишком принципиальным историкам. Доказательством несостоятельности этой точки зрения относительно Франции он считает прежде всего факт отсутствия высокого уровня цивилизации и государственности в Галлии ко времени появления там римлян: “...нет латинских свидетельств, нет городов; где города и их жители, где государства, достигшие величия?” И тем не менее, заявляет он, существует “убеждение, что франки прямо восходят к троянцам, только впоследствии [они] именовались сикамбрами, которые обитали на Танаисе (Дон. – *И.Э.*) у скифов”. Пакье задается вопросом: “Если действительно они происходят от троянцев, то какой античный автор может послужить всем нам или свидетельствует об этом?”<sup>8</sup>.

Обращает на себя внимание, что и Пакье, логически доказывающий несостоятельность концепции происхождения французов от троянцев (позиция которого в принципе не вызывает сомнений), также очень аккуратен в выражениях. Причина тому проста: для историка очевиден политический смысл троянского мифа, опровержение которого означало отрицание и политических традиций Франции, в частности идеи о единстве Франции и извечности монархии. Он отмечает наличие противоречивых точек зрения: “Некоторые доказывают, что наши предки управлялись вождями, а не королями вплоть до Фарамонда; другие настаивают на том, что со времен Трои франки управлялись монархом”<sup>9</sup>. Для историка очевидна политическая подоплека, казалось бы, абстрактного спора.

Как историк Пакье признает (тем более что об этом ясно свидетельствуют античные историки) наличие многих племен и раздробленности у франков: “Ясно, что франки были разделены на несколько народов, иначе как бы они могли иметь одновременно несколько королей”. Как политический мыслитель он понимает опасность отрицания принципа единства страны, а потому отмечает: “Что до меня, то я не осмеливаюсь выступить против (троянского мифа. – *И.Э.*) и не могу согласиться с ним”<sup>10</sup>.

Совость историка у Пакье все же определяет его суждения. Хотя он понимает позицию своих собратьев, которые руководствуются самыми добрыми намерениями (стремлением возвысить свою родину), однако считает, что они скорее оказывают ей дурную услугу, одновременно фальсифицируя историю и создавая миф: “Историки, желая оказать честь стране, которой служат, стремятся возвести ее происхождение прямо к басне (*fable*), извлеченной из древнейшей истории”<sup>11</sup>. Сам термин Пакье очень показателен – басня, сказка, миф недостойны внимания серьезного ученого-историка. Таким образом, постепенно споры вокруг троянского мифа из сферы историографической и культурной переходят в сферу политической мысли, хотя оценки (заметим, католиков) определяются исключительно научной добросовестностью и содержанием письменных источников.

Весьма существенно, что Ж. Боден не вмешивается в споры по этому вопросу и упоминает о разных точках зрения, соглашаясь со всеми одновременно и явно не желая акцентировать внимание на этой проблеме: “Если же ты хочешь

знать мое мнение о происхождении франков, то я согласен с Григорием Турским или аббатом Урспергским, полагавшими, что еще до вторжения галлов они вели свой род от троянцев или фригийцев, как пишет наш дю Белле, или о кимвров и фризов, как считал Лаций”<sup>12</sup>.

Характерно, что уже на этом этапе троянский миф квалифицируется именно как миф и взамен его при рассмотрении проблем этногенеза и французской государственности предлагается обратиться к германским корням французской нации, к истории франков. Таким образом, историография решительно отвергает миф о троянском происхождении франков (и французов) и переходит к германистской точке зрения.

Совершенно неожиданно для всех участников теоретических споров, связанных с опровержением троянского мифа и происхождением франков (следовательно, и французов), на арену выходит новый его участник, и им оказывается фигура такого масштаба, с которой спорить было сложно. Из сферы исторической проблема вновь возвращается к литературе и мифу. Едва ли можно считать случайностью обращение к этим сюжетам самого великого из французских поэтов Ренессанса – П. Ронсара.

Разумеется, мифологические образы занимают в его творчестве, как и у всех других поэтов “Плеяды”, большое место. Однако в данном случае обращение к троянскому мифу было вызвано личной просьбой Карла IX в 1566 г. и предполагало создание грандиозного эпического произведения, превозносящего французскую монархию и правящую династию. Существенно, что Ронсар – личный друг Пакье, переписывавшийся с ним не только по историческим, но и по литературным проблемам, – выступает против точки зрения историка-профессионала. Патриотические устремления поэта не вызывают сомнений, однако в целом “Франсиада” потерпела и концептуальный и художественный крах. И причина этого, несомненно, идеологическая, хотя в поэме имеется достаточно блестящих по стилю фрагментов. Как отметил еще Р. Лебег, “Франсиада” “появилась с опозданием на двадцать лет; историческая наука уже достигла того уровня, чтобы отбросить и развеять веру в происхождение франков от троянцев”<sup>13</sup>.

Ронсар работал над поэмой с 1556 г. и до смерти короля-заказчика (после чего явно с облегчением прекратил работу). За это время он пришел к взвешенной оценке политической и религиозной конфронтации во Франции; он был единственным католическим поэтом, кто не пожелал восславить Варфоломеевскую ночь. Поэтому во “Франсиаде” с точки зрения истории идейной борьба эпохи больший интерес представляет не добросовестное следование за устаревшей концепцией Лемера де Бельжа”<sup>14</sup>. Ронсар был слишком крупным поэтом, чтобы выполнять чисто политический заказ власти, и его “Франсиада” превращается в “волнующее размышление о судьбах народов и могуществе времени”<sup>15</sup>. Характерно, что Ронсар не только прославляет подвиги, скажем, Карла Мартелла, но и рисует в четвертой песни “Франсиады” пороки властителей и династии Меровингов, показывая жадность, жестокость, безделье и разврат королей. При этом наибольшее возмущение поэта вызывают “ленивые короли” при которых “прекрасное королевство из-за низости сердца (правителей. - И.Э.) утратило власть и силу”<sup>16</sup>. Это, впрочем, не вызвало протеста со стороны



Карла IX, которому поэт читал именно четвертую песнь во время пребывания в замке Блуа (1571). Однако судьба “Франсиады”, быть может, была решена и временем выхода в свет первых четырех песней поэмы: к несчастью, они были опубликованы через месяц после Варфоломеевской ночи.

С этого времени все рассуждения о троянском мифе приобретали четко выраженную политическую окраску. Тираноборцы, порвав с ложной верностью королевской власти, обрушиваются и на этот, в общем-то наивный и невинный, историко-культурный миф. Ярость испровергателей соединяется здесь с необходимостью обоснования других политических ценностей.

Троянский миф для теоретиков-гугенотов стал политической основой, на которой покоилась идея извечной власти царствующей династии и ее неограниченности, теория божественного права королей. Поэтому необходимо было разработать иную концепцию происхождения французской государственности. Отсюда, во-первых, недвусмысленно выказываемое презрение к троянскому мифу, а во-вторых, обращение к истории раннего средневековья, колыбели французской нации и государства. Следует отметить, что Ронсара при этом они не трогали, хотя в свое время на него обрушились многие памфлетисты-гугеноты (после его резких литературных выпадов против протестантов и описания бедствий своего времени).

Именно с новой ситуацией и был связан не только интерес к истории раннего средневековья, но и вполне сознательное и целенаправленное конструирование новых, уже не историко-культурных, а чисто политических мифов, основывающихся на ранней истории франков. Огромную роль в этом сыграло программное сочинение гугенотской партии “Франкогаллия”. Его автор, Ф. Отман, опирается на идеи, высказанные вполне благонамеренными католическими историками эпохи, но их стремление к исторической истине, игнорирование легенд он использует в политических целях. Собственно, и дю Тийе, и Пакье как историки придерживаются политической концепции относительно древности государственных институтов, превознося королевскую власть и т.д., но не рискуют приносить в жертву политическим целям историческую истину. В большей мере тенденциозен Ронсар, однако в его задачи не входило выяснение исторической истины.

Объективно достижения историографии и опровержение троянского мифа приводят к созданию новых мифов, на сей раз чисто политических, но уже на иной исторической основе, на эпохе перехода от античности к средневековью, о которой также не было достаточно достоверной исторической информации. “Франкогаллия” – сочинение во многих отношениях уникальное: история здесь призвана служить политической мифологии и подчиняться ей, в то же время эти мифы по мере возможности автор старается аргументировать ссылками на многочисленные исторические источники. Интерпретация их, – а иной раз “выдергивание” цитат и подгонка их под концепцию автора, – предоставляет ему возможность для конструирования целого ряда политических и исторических мифов.

Отман опирается не столько на античную традицию, сколько на историю раннего средневековья, что было крайне редко и в политической мысли, и в историографии. “Франкогаллия” представляет собой не что иное, как свод политических мифов, причем эти мифы при всей их “научности” призваны служить

целям протестантской партии. Отман уже к этому времени приобрел опыт конструирования мифов такого рода, но в отличие от мифа о Варфоломеевской ночи (созданного во многом его усилиями и получившего долгую жизнь благодаря поэтическому гению д'Обиньи и позднейшим усилиям талантливых романтиков) эти мифы не стали фактом культуры.

Характерно, что Отман начинает изложение своей версии генезиса французского народа и государственности даже не просто с решительного отрицания троянского мифа, но с его яростного и издевательского высмеивания. Его позиция выражена совершенно откровенно: “Что же до всех прочих сочинителей которые находят удовольствие в баснях и связывают происхождение франков троянцем, не знаю уж каким сыном Приама Франсионом, то мы можем лишь сказать, что подобные доводы могут служить предметом для поэтов, но не для историков”<sup>17</sup>. Несомненно, что, упоминая поэтов, он имеет в виду Ронсара – певца книги “Франсиады” вышли всего несколькими месяцами раньше “Франкогаллии”. Однако “под обстрел” Отмана попадают другие авторы, в конце концов поэты в отличие от историков имеют право на вольности.

Среди главных фальсификаторов – апологетов троянского мифа он называет фигуру несколько неожиданную – Гийома дю Белле: полководец и историк пользовался всеобщим уважением в интеллектуальной среде. Даже Боден отмечает, что этот историк “искал правду”, и приравнивает его к Полибию, Фукидиду и Тациту<sup>18</sup>. Да и высказывание Отмана свидетельствует об этом, но все же именно следование троянскому мифу и является основанием для дискредитации сочинения дю Белле и сравнения его по степени достоверности с рыцарскими романами: “Его, несомненно, долженствует высоко почитать за знание всех совершенных искусств и превозносить за талант, однако в своей книге о древности Галлии и Франции он, похоже, сочинил не историю Франкогаллии, а сборник сказок, напоминающих Амадиса Галльского” (Hotman, 196). В принципе Отман вообще очень резко атакует не только современных ему историков, “виновных” в поддержке троянского мифа, но даже и хронистов, писавших в эпоху раннего средневековья, если их концепция не устраивает автора. В этом случае рассуждает Отман, “мнение не стоит того, чтобы о нем помнили, как и обо всем остальном в его смеси басен старых баб и безумных рассказней” (Hotman, 202).

Итак, первый парадокс “Франкогаллии” состоит в том, что ее автор, обрисовывая на других мифотворцев и обвиняя их в распространении “басен”, ставит своей задачей не выяснение исторической истины, а создание мифов, о чем немало свидетельств в данном сочинении, что характерно скорее для публицистики эпохи.

Главный миф “Франкогаллии” – это миф о франках и галлах, поскольку именно с образами этих двух народов автор связывает все свои остальные тезисы. Особое внимание он уделяет галлам как коренному населению будущей Франции. Отман был едва ли не первым французским историком эпохи, кто уделил галлам не меньше внимания, чем франкам. При характеристике их подчеркивает прежде всего былую силу, воинственность и могущество галлов (некогда победивших римлян), а также их свободолюбие и отчаянную борьбу за свою свободу. Это объясняется в трактовке Отмана их совершенно исключительным государственным строем – наличием народовластия: “Но, конечно же

все они придерживались единого порядка – собирать общественный совет в определенное время года, и уж там все они вместе решали государственные дела для вящей пользы общества” (Hotman, 146).

Именно в Галлии, утверждает Отман, и восторжествовал впервые принцип народного суверенитета, который мог делегироваться народом королю: “Эти царства прежде всего не являлись наследственными, но доверялись народом кому-либо из тех людей, кто был прославлен как справедливый человек” (Hotman, 154). Однако при этом народ сохранял свою верховную власть, и правитель был ограничен в своих действиях; согласно Отману, “эти цари не обладали неограниченной властью и не могли делать, что пожелают, но сами были так связаны законами, что оказывались под властью и подчинялись влиянию народа точно так же, как народ подчинялся их власти” (Hotman, 154). Вывод делается очень существенный – уже на заре истории Франции центральная власть представляла собой не власть от Бога, а административную должность: “Эта царская власть, похоже, представляла собой нечто вроде постоянной магистратуры” (Там же).

Отман также напоминает, что галлы несколько столетий сопротивлялись Риму, ненавидели его владычество и жестоко страдали под его властью: “Трудно даже вообразить себе тот стыд и горечь, с которыми галлы сносили коварство римлян, и как же часто они восставали против них” (Hotman, 178). Галлы изображаются как главные борцы против Римской империи: “Они оказались первыми в мире, кто начал сбрасывать с себя ярмо столь могущественного тирана и требовать для себя освобождения от рабства у столь чудовищного изверга”.

Именно страсть к свободе в изображении Отмана сближает галлов с франками, и благодаря призыву одних в Галлии появились другие: “А поскольку у них не хватало своих воинов, чтобы низвергнуть римскую тиранию, то они использовали древнейший опыт – брать на службу германских наемников, призывая их к себе на помощь” (Hotman, 178). Характеристика франков как поборников свободы почти совпадает с образом галлов. Франки изображены как народ, превосходящий всех прочих по своей страсти к свободе, в том числе и остальных германцев. Франки поэтому презируют тиранию Рима и всегда готовы к борьбе с ней. Отсюда и весьма вольная интерпретация проблемы появления франков на территории Галлии: “Когда франки покинули свою собственную территорию с этими намерениями, они освободили Галлию, как и свою германскую родину, от римской тирании, и, перейдя Альпы, освободили большую часть Италии” (Hotman, 204). Таким образом, Отман просто фальсифицирует историю, приписывая франкам, во-первых, действия всех германских племен, а во-вторых, давая этим действиям весьма специфическую мотивировку. Франки в изображении Отмана руководствовались в своих действиях, насколько можно понять, исключительно страстью к всеобщей свободе, а потому “франков называли правильно, так как они свергли рабство, установленное тиранами, и сочли долгом сохранить свою почетную свободу, хотя и жили тогда под властью королей” (Hotman, 202). Исключительный, почти легендарный характер свободолюбия франков умело подчеркивается ссылкой на мнение наиболее знаменитого из франкских государей (ничем, впрочем, не подтверждающейся): “Ведь Карл Великий предпочитал франкскую часть германского народа прочим германцам

и фризам, поскольку именно франки добились этой наисладчайшей свободы' (Hotman, 200).

Хотя исторические франки поселились на территории Галии как федераты (с санкции имперских властей и охраняли империю от вторжений, Отман доказывает, что племя прибыло, во-первых, по нижайшей просьбе коренного населения (галлов), а во-вторых, с целью уничтожения римского владычества и тирании.

Короче, именно страсть к свободе и ненависть к поработителям сближают два народа и объединяют его в единое целое. А поэтому оба народа в согласии принимают единого правителя: "Первым же королем Франкогаллии, провозглашенным как франками, так и галлами на общем собрании двух народов, стал, как мы уже сказали, Хильдерих, сын Меровея". Опыт, по мнению Отмана, оказался удачным, так что "к моменту его (Меровея. – И.Э.) смерти из двух народов – франков и галлов – уже было создано единое государство, и они единодушно избрали королем сына Меровея – Хильдериха" (Hotman, 216) при всеобщем ликовании.

От всех этих весьма сомнительных положений и явно тенденциозных выкладок Отман приходит к серьезнейшему историческому выводу. Он подчеркивает "синтезный" характер этногенеза французов и огромную роль в этом процессе германского начала: "После основания королевства Франкогаллии образовалась единая народность из двух, как если бы этот народ был дважды рожденным, а в результате их взаимопроникновения возник единый язык, а также образовались единые установления, учреждения и обычаи" (Hotman, 284).

Из этого вытекает весьма актуальный вывод о том, что французы как прямые наследники франков и галлов должны также сопротивляться тирании и любить свободу.

Второй миф "Франкогаллии" – это миф о зловещей роли всего, что имеет отношение к Риму. Отман красочно описывает судьбы Галлии под римским владычеством; власть Рима в его изображении рисуется как злейшая тирания, результатом которой была насильственная ассимиляция галлов: "Сколь жестоким и бесчеловечным было владычество римлян, сколь свирепы были их разбои, сколь чудовищны были их злодейства, сколь омерзительны и ужасен был образ жизни римлян, и сколь ненавистны и отвратительны они были жителям Галлии, в особенности христианам" (Hotman, 180).

Для создания антиримских настроений Отман просто игнорирует такие факты прошлого, как существование галло-римской народности ко времени появления там германцев, а также наличие на территории Галлии других германских племен (вестготов и бургундов). Миф о вредности римского влияния для населения Галлии во все времена усиленно поддерживается Отманом на примере самых разных временных периодов, нередко в связи с совершенно не имеющими отношения к римскому владычеству событиями. Естественно, что главным для автора становится влияние католической церкви во Франции. Дело доходит до анекдотических приемов; так, указ Карла Великого о введении григорианского пения в церквях Отман интерпретирует как указ о подчинении римской церкви: "Он передал всю власть в религиозных делах римским папам, которые злоупотребляли этой властью против французских королей так, что даже трудно себе вообразить" (Hotman, 168).

Помимо проблем этногенеза во “Франкогаллии” предметом исследования и мифологизации становится история государственных учреждений страны. В этом плане на основании анализа событий эпохи Меровингов и Каролингов Отман развивает два основных положения: 1) существование электоральной центральной власти со времен легендарных королей до Людовика XI включительно и 2) господство принципа народного суверенитета со времени первых Меровингов. Отман, основываясь на обращении к ранней истории франкского государства, доказывает тезис о том, что народу во Франции со времени Хлодвигу принадлежала верховная власть, нашедшая свое выражение в функционировании органов народного представительства и праве низложения и возведения на престол монархов. При рассмотрении и доказательстве этих положений Отман обращался к истории франков раннего средневековья.

Историческое доказательство якобы существовавшего у франков народного суверенитета Отман усматривал прежде всего в праве распоряжаться престолом и о его наследовании. Отман стремится доказать существование принципа выборности королей не только в древнейшую эпоху, но и при Каролингах, просто отмечая все, что противоречит его генеральному тезису: “Верховная власть и при избрании, и при низложении короля принадлежит народу”. Тезис о правах народа используется Отманом и для обоснования смены династий: “Право народа являлось решающим не только при избрании короля, но и тогда, когда народ отвергал сыновей умершего короля и избирал на королевский престол [лиц] и других родов, и это стало обычаем” (Hotman, 228).

Верховная власть (вплоть до пришествия Капетингов) передавалась только волей всего народа: “Королями франков в древности становились по согласию и избранию народа, а не по праву наследования” (Hotman, 230). Более того, верховным правом народа автор провозглашает и право на сопротивление центральной власти, якобы также осуществлявшееся при Меровингах и Каролингах: “Поскольку у народа и его представительных учреждений имеется право избирать и возводить на трон царей, то, безусловно, следует считать... что собрания сословий наделено также и высшей властью низлагать королей” (Hotman, 234).

При этом Отман отрицал любые права государей; они предстают либо как слуги народа, либо как злейшие тираны; к власти они приходят только по воле народа и на основе закона (Hotman, 236).

Немалое значение в этом мифе приобретает понятие “общественный совет” (*publicum gentem consilium*) как некий верховный орган власти. Термин был заимствован у Цезаря, и под ним Отман понимает самые разные исторические институты, но образ вечного народного представительства подается как нечто неизменное и постоянное, “ведь верховная власть как в том, чтобы передавать королевство, так и в том, чтобы его забирать, принадлежала собранию народа обществу совету народа” (Hotman, 246). Именно эта персонифицированная власть и осуществляла подлинное государственное управление – от решения вопроса о единстве страны и ее разделении до материального обеспечения членов царствующей династии: “Та же власть должна решать вопрос о том, будет ли наследуемое королевство разделено между всеми сыновьями или же передано одному” (Там же). Короли даже не могли самостоятельно распоряжаться владениями, так как “собственником этих владений оставался народ и даже м:

лая часть их не могла быть отчуждена королем без свидетельства народа, т есть без согласия сословий или общественного совета” (Hotman, 254).

Уже сам перечень вопросов, находившихся в компетенции этого политического органа, свидетельствует о том, что гипертрофированная роль общественного совета является фантазией Отмана. Автор предельно целенаправленно создает миф о верховном коллегиальном органе власти. В изображении Отмана “в самых общих чертах совет занимался следующими делами: прежде всего возведением на престол и низложением королей; далее, вопросами войны и мира, общественными законами, назначением на высшие государственные должности различными поручениями, распределением части наследства среди детей умершего государя или установлением приданого его дочерям. Кроме того, совет занимался денежными и финансовыми делами и, наконец, всеми теми делами, которые и сейчас среди простого народа в обиходе обычно именуются государственными делами (*negotia statuum*), поскольку на протяжении многих столетий их, как я уже сказал, не имели права решать никакие государственные ведомства или учреждения, за исключением совета сословий или их представителей” (Hotman 332). Мифологизация становится очевидной, когда автор наконец-то называет этот загадочный орган – сословное представительство (идентифицируя его также с советом знати и даже с майскими полями эпохи Меровингов).

Приписывая сословному представительству во Франции исключительные права (как известно, Генеральные штаты могли заниматься только обсуждением налогообложения), Отман уже даже не мифологизирует историю, а рисует свой политический идеал, суть которого сводится к торжеству идеи конституционализма: власть короны должна быть ограничена либо законом, либо сословным представительством. Отсюда вытекает и стремление выдать желаемое за действительное, и постоянное напоминание (заметим, при описании событий раннего средневековья, когда этих органов не существовало вообще) о верховной власти “общественного совета”. Все это свидетельствует о том, что речь идет еще об одном политическом мифе – об уникальном политическом значении сословного представительства на всех этапах исторического развития французского государства (“королевство Франкогаллия обычно передавалось согласно голосованию и решению сословий и народа”; “...высшая власть и выбор при переходе короны принадлежали собранию сословий и общественному совету всего народа”; “верховная власть в этом вопросе воплощалась в выборе сословий и совета” – Hotman, 234, 260, 262 etc.).

Отман последовательно проводит свой излюбленный политический тезис подгоняя под него исторические факты, изредка даже подтасовывая их; он прямо заявляет, что принцип народного суверенитета нашел воплощение в деятельности органов сословного представительства. По его убеждению, “верховная государственная власть в королевстве Франкогаллия принадлежала общественному совету (*publicum gentem consilium*), который в более поздние времена стал называться собранием трех сословий” (Hotman, 290). При этом постоянно оговаривается наличие древней традиции (которая возводится к временам, когда эти сословия еще и не сложились). Именно в передаче верховной власти в руки представителей от разных сословий Отман видит исключительность государственных учреждений во Франции и связывает их возникновение, а заодно и “обы

чаев, которым следовали наши пращуры в древности” (Hotman, 266), с эпохой раннего средневековья. К этим обычаям относится прежде всего право передачи короны по усмотрению мифического совета народа: “полная власть в решении этих дел принадлежала общественному совету народа и сословий” (Там же).

Отман, вероятно, сам чувствовал уязвимость этих идей, отсюда его постоянные восторги по поводу мудрости и доблести предков галлов и франков: “О да, именно такова была прекрасная доблесть наших предков, после того как возникло королевство Франкогаллия, а ведь они, в свою очередь, унаследовали ее от своих предков” (Hotman, 242). Эти восторги сопровождались постоянными напоминаниями о древности обычаев. Отсюда и совершенно исключительный накал в выпадах против оппонентов. Однако именно в этой связи обращение только к древнейшему периоду истории франкского государства представляется Отману недостаточным, и он подкрепляет свою позицию ссылками на античную политическую мысль. В его изображении политически образованные франки (вероятно, обсудив на ученом диспуте точки зрения античных политических теоретиков) приходят к выводу о необходимости следовать учению о смешанном государстве в процессе создания своих государственных учреждений. Этот выбор и определил, согласно Отману, характер создававшихся органов государства: “В той форме, в какой существовало наше королевство, нельзя обнаружить ни один из трех признаков тирании, определенных древними философами” (Hotman, 286). Отман убеждает читателя в том, что предки французов вполне сознательно создавали смешанное государство, поскольку они “при учреждении королевства Франкогаллия следовали за суждением Цицерона о том, что наилучшее государство то, в котором соединены все три вида правления” (Hotman, 294).

Трудно вообразить, каким образом Отман представлял себе этот процесс; едва ли он в самом деле был убежден, что франки в III–IV вв. занимались тем, что вырабатывали конституционные основы государства, да еще сопоставляли их с античной политологией, но он весьма настойчиво проводил тезис как о существовании смешанного государства во времена Хлодвиг и его преемников (!), так и о сознательном формировании органов управления: “По этим-то причинам, следовательно, наши предки мудрейшим образом учредили смешанное и умеренное государство, воплощающее все три вида правления, и очень мудро установили, чтобы ежегодно созывался совет королевства в майские календы, а на этом совете должны были решаться важнейшие дела королевства при общем собрании всех сословий” (Hotman, 296). История действительно мифологизируется, и именно миф об уникальных полномочиях общественного совета (сословного представительства) наиболее пропагандируется во “Франкогаллии”. Однако автор считал необходимым уточнить, зачем вообще понадобился этот совет и кто все-таки в нем представлен: “Поскольку монархия и народное правление по самой своей природе взаимно исключают друг друга, то к ним необходимо добавить третий, опосредующий элемент, общий для этих двух видов правления, а именно принцев и знать. Они благодаря величию и древности своего происхождения приближаются к царственному статусу, но вследствие своего положения зависимых людей (или, как принято выражаться, подданных) меньше отличаются от тех, кто является выходцем из плебса”.

Итак, одним из важнейших мифов “Франкогаллии” является миф о роли “общественного совета”, причем автор ловко пролонгирует само существование сословного представительства, бесконечно повторяя, что оно было еще до правления Хлодвига: “Наши предки при создании государства обошли эти трудности так, как если бы они избегали опасных падений, и установили, что государство будет управляться общим собранием всех сословий”. Более того, в сознании читателей настойчиво внедрялась мысль о том, что сословное представительство извечно, при этом ссылок на франков оказалось недостаточно. Отман доказывает наличие такого совета в Галлии еще до появления там римских легионов Цезаря: “Впервые этот обычай стал использоваться в нашей свободной и древней Галлии, поскольку она управлялась собранием избранных людей” (Notman, 302).

Отман вообще склонен распространить принцип ограничения монархической власти на все народы и на все времена, и подобное уже совершенно фантастическое измышление наконец-то раскрывает, зачем ему вообще понадобилось создавать миф об “общественном совете”. Суть состояла в том, что утверждение об извечности ограничения центральной власти и об органах народного (сословного) представительства служило для того, чтобы квалифицировать попытки королевской власти централизовать управление государством как тиранию и, следовательно, юридически, исторически и морально оправдать право на выступление против королевской власти как тиранической: “Короли, которые пытаются подавить эту священную свободу своими злобными измышлениями, и должны рассматриваться не как короли, но как тираны, поскольку они являются нарушителями этого права, общего для всех народов, существами, выключенными из человеческого общества” (Notman, 316). Поэтому автор, опираясь на историю Меровингов и Каролингов, полностью оправдывает самые чудовищные ситуации, трактуя их как проявление любви к свободе (он, например, полностью оправдывает убийство Хильдериха II оскорбленным знатым франком, заточение Карла III, даже убийство детей и братоубийства). Все эти факты, с точки зрения автора, “отчетливо дают понять, как мы уже говорили вначале, что наши предки поистине являлись франками, а значит, подлинными стражами свободы; они не подчинялись по своей воле власти какого-либо тирана или палача, который мог относиться к своим гражданам так, как если бы они являлись скотом. Напротив, они ненавидели всякую тиранию, в особенности господство любого тирана по турецкому образцу” (Notman, 342).

Период раннего средневековья трактовался Отманом как время существования идеального государства – налицо апологетика раннего периода франкской государственности как царства свободы. Составной частью этой мифологии являлся и миф об идеальном короле, защищающем права народа и полностью соблюдающем установленные традицией порядки. В роли такого короля выступает Карл Великий, которого Отман противопоставляет королям современным<sup>19</sup>. Золотой век франкского государства, согласно Отману, завершается с приходом к власти Капетингов, которые сразу же начинают борьбу с древними установлениями коварством и хитростью, так что “власть общественного совета существенно ограничилась”. Эти успехи новой династии оцениваются авто-



ром как невероятные и не понятые современниками, “в условиях того времени еще нельзя было и представить себе, что он сам (Гуго Капет. – И.Э.) окажется в состоянии добиться такого ограничения власти, действуя один, без помощи и согласия совета” (Hotman, 412).

Весь этот сложный комплекс мифов служил Отману для противопоставления золотого века французского государства его печальному настоящему, доказательства законности борьбы с королем и верховного права народа (что за этим стоит – раскрывается только однажды) на сопротивление власти, т.е. для политического и морального оправдания всех последующих мятежей против центральной власти.

Политический смысл новой мифологии сомнений не вызывал – предельно тенденциозная трактовка истории прошлого, по собственному выражению автора – “колыбели нашей государственности”, призвана была служить конкретным политическим задачам: ликвидации абсолютизма, а возможно, и централизации и единства страны. Апология древнейших порядков и прославление мудрости предков сопровождалась призывами к возвращению к установлениям этих порядков: “Ясно, что наши предки были удивительно мудрым народом и сумели создать прекрасное управление страной. И если уж я в чем-то не сомневаюсь, так это в том, что единственное лекарство от всех наших бед (состоит в том. – И.Э.), чтобы изменить наш образ жизни, воссоздав его по образу и подобию доблести тех великих людей, и вернуть наше извращенное государство к прекрасному согласию, существовавшему во времена наших предков” (Hotman, 142).

Пропагандистский эффект сочинения Отмана был совершенно исключительным; новые мифы тиражировались во множестве теоретических и публицистических сочинений. Попытки опровергнуть эти мифы особого успеха не имели, и даже такие люди, как Боден или Пакье, спорили, пожалуй, лишь по вопросам о суверенитете и роли сословий в ограничении центральной власти<sup>20</sup>, причем речь шла не столько об историческом обосновании, сколько о политическом содержании данной концепции.

Таким образом, во второй половине XVI в. наблюдается разрыв с уже сложившейся историко-культурной традицией; на передний план выдвигается история раннего средневековья; эпоха не только создает новую политическую мифологию, но отличается системным и последовательным обращением именно к национальной истории, причем к ее раннему периоду, колыбели народа и государственности. Период раннего средневековья трактуется как царство свободы, торжество народовластия, а кровавые убоицы Меровингов – как воплощение принципа народовластия и защита прав народа от королей-тиранов. Достаточно мрачная эпоха идеализируется и противопоставляется как золотой век периоду централизации французского королевства и тем более абсолютизму. Одновременно обращение к раннему периоду французской истории свидетельствует о резко возросшем интересе во французском обществе к своим национальным корням, что говорит о росте национального самосознания. Наконец, характерно, что в этой мифологии отчетливо проявляются прогерманские настроения в противовес пророманским.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Kingdon R. Myths about the St. Bartholomew's Day massacres. 1572–1576. Cambridge; London, 1988.* До П. Кингдона частично эту проблему поднимал Д. Келли: *Kelley D. Martyrs, myths and the massacres: the background of St. Bartholomew // American Historical Review. 1972. Vol. 77. P. 1323–1343.*

<sup>2</sup> *Lemaire de Belges J. Illustrations de Gaule. P., 1513.* О концепции Лемера см. статью А. Жуанна: *Jouanna A. La quête des origines dans l'Histoire française de la fin du XV siècle et de début du XVI // La France de la fin du XV siècle. P., 1985. P. 301–311.* См. также: *Kelley D. Foundations of modern political thought. N.Y., 1970.* Лемеру посвящена специальная монография: *Jodogne P. Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourignon. Bruxelles, 1972.* Следует отметить, что Лемер пытался доказать родство троянцев с галлами (Франсион женился на дочери галльского царя, подобно тому как Эней – на Лавинии).

<sup>3</sup> *Gaguin R. De rebus gestis francorum. P., 1514. P. 2.*

<sup>4</sup> *Du Tillet J. Recueil des roys de France, leurs couronne et maison. P., 1548. P. 7.*

<sup>5</sup> *Ibid. P. 1.*

<sup>6</sup> *Pasquier E. Les Recherches de la France. P., 1643. P. 37.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 38.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 17, 19.*

<sup>9</sup> *Ibid. P. 38.*

<sup>10</sup> *Ibid. P. 37.*

<sup>11</sup> *Ibid. P. 38.*

<sup>12</sup> *Боден Ж. Метод легкого познания истории. М., 2000. С. 306.* У Григория Турского об этом сведений нет. Аббат Урспертский Эккехард – автор данного раздела “Всеобщей хроники” (велась с 1125 по 1266 г., т.е. первоисточником не являлась). О Гийоме дю Белле см. дальше. *Вольфганг Лаций* – австрийский хронист.

<sup>13</sup> *Lebègue R. Ronsard. P., 1961. P. 97.*

<sup>14</sup> Ронсар, кстати, упоминает Франсиона не только в поэме, но и в других сочинениях; так, в “Элегии третьей Женеvre” (издана в 1571 г.) он пишет о благородной крови троянцев, которых Франсион привел на берега Сены, дабы основать Париж – центр французской государственности (“Sang généreux de ces premiers Troyens que Francion fit abreuver en Seine, quand il bâtit au milieu de la plaine tes murs, séjour de toute Royauté”).

<sup>15</sup> *Joukovsky F. Introduction // Ronsard. Poésies choisies. P., 1969. P. XXIX.*

<sup>16</sup> *Ronsard. Poésies choisies. P. 394* (“...le beau royaume acquis par le harnois de tant d'aïeux très invincibles rois, par la sueur de tant de capitaines, par sang, par discours, et par peines, tout en un jour par lâcheté de coeur perdra puissance, accroissance et vigueur”).

<sup>17</sup> *Hotman F. Francogallia. Cambridge, 1972. P. 196.* В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

<sup>18</sup> *Боден Ж. Указ. соч. С. 55, 68.*

<sup>19</sup> О королевском мифе в связи с Карлом Великим см.: *Эльфонд И.Я. Образ Карла Великого во “Франкогаллии” Ф. Отмана // Карл Великий: Реалии и мифы. М., 2001.*

<sup>20</sup> *Pasquier E. Op. cit. P. 82–90.* Что касается Бодена, то он заявил, что написание трактата “О государстве” вызвано желанием опровергнуть тираноборцев, тех, кто “под прикрытием народной свободы заставляет подданных бунтовать против их законных государей, открывая дверь разнузданной анархии” (*Bodin J. Les six livres de république. P., 1578. P. Aijj.*).

# МИФ И ПЕЧАТНЯ: МИФОЛОГИЗАЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА В “ЦВЕТУЩЕМ ЛУГЕ” ЖОФФРУА ТОРИ

*И.К. Стаф*

Закрепление за народными языками статуса литературных в эпоху Возрождения всегда в той или иной степени сопровождалось мифологизацией их происхождения. Эта тенденция была менее выражена в Италии, где фиксация норм вольтгаре происходила в XVI в. преимущественно по гуманистической модели, через “канонизацию” национальных *auctores* (Петрарки и Боккаччо)<sup>1</sup>; напротив, она мощно проявилась во Франции, где особенности раннеренессансной культуры были во многом обусловлены духом соперничества с итальянским гуманизмом. Еще Николь Орезмский на рубеже XIV–XV вв. высказал программную мысль о том, что латынь была родным языком для древних римлян<sup>2</sup>, а следовательно, “культурное достоинство” наций определяется не столько успешным подражанием *auctores*, сколько развитием и потенциями словесности на национальном языке. Зародившись в контексте идей *translatio studii*<sup>3</sup>, мысль эта была подхвачена и развита столетие спустя, когда растущее национальное самосознание нашло опору в средневековой легенде о троянском происхождении франков. Обширный свод Анния из Витербо (несмотря на разоблачение его “басен” в гуманистической историографии<sup>4</sup>), содержащий наиболее полное изложение троянского мифа, послужил источником для целой серии патриотических произведений – от “Прославлений Галлии и примечательностей Трои” Жана Леме-ра де Бельж (1510–1512) до “Франсиады” Ронсара.

Однако в тот же период обозначилась важная проблема, которая с особой остротой встала перед новой отраслью французской культуры – книгопечатанием: принципы гуманистической филологии, использовавшиеся при издании классических латинских текстов, были неприменимы к текстам французских авторов, прежде всего тех, кто причислялся к пантеону равных античным национальных *auctores* (Гийом де Лоррис и Жан де Мен, Кретьен де Труа, Ален Шартье, Гийом Кретен и др.). Обладая достаточно разработанной риторикой, фиксирующей нормы поэтической речи (*poetrie*) и версификации<sup>5</sup>, французский язык в отличие от языков классических не имел собственной нормативной грамматики. Тем самым древнее культурное достоинство Франции, получая опору в мифе, не находило подтверждения в реальном статусе языка, по-прежнему требующего “защиты и прославления”. В практике типографии выражением этого языкового неравенства служила стратификация шрифтов: если французские тексты печатались готикой (так называемой бастардой), то латинские – гуманистической антиквой.

Одной из первых и, бесспорно, самых плодотворных попыток осмыслить и разрешить это противоречие стал небольшой трактат, посвященный на первый взгляд сугубо прикладной проблеме: “Цветущий луг, в коем заключено Искусство и Наука должной и истинной пропорции Букв Аттических, иначе называемых Античными, а на народном языке Буквами Римскими, в соразмерении с Те-

лом и Лицом человеческим” (1529)<sup>6</sup>. Почти забытый историками<sup>7</sup>, трактат этот, однако, не только оказал значительное влияние на развитие книжного дела Франции, но и стал поворотным моментом в дискуссии о статусе народного языка. Автор его, печатник-гуманист Жоффруа Тори (ок. 1480–1533?), – урожен Буржа и ученик Филиппо Бериальдо, издавший во Франции ряд латинских итальянских авторов<sup>8</sup> и получивший в 1530 г. должность королевского печатника, – сумел связать проблему построения идеальных литер едва ли не со всеми культурными тенденциями раннего французского Ренессанса. Подобный “универсализм” обусловлен самим предметом трактата: в противоположность своим предшественникам – Сиджисмондо де’Фанти из Феррары<sup>9</sup>, Луки Пачоли, и. Пачуло, ди Борго Сан-Сеполькро<sup>10</sup> (который, впрочем, назван плагиатором Леонардо да Винчи), Леону Батиста Альберти, Лодовико Вичентино, Альбрехту Дюреру<sup>11</sup> и великому Леонардо – Тори описывает не столько построение отдельных букв, сколько алфавит в целом, основу национального языка культуры.

Алфавит у Тори существует как бы в нескольких измерениях. Пропорции букв определяются математическими законами, которые изложены в третьей последней части “Цветущего луга”: именно в соответствии с ними первой буквой алфавита является “А”, соединяющая в себе треугольник (нечетное число в верхней части и четырехугольник (четное число) в нижней. Однако и каждая литера, и все они вместе заключают в себе глубокий символический смысл, смысл этот обусловлен их происхождением. В первой книге трактата Тори толкует греческий миф об Ио как историю рождения письма. И в этой перспективе особая роль отводится двум “прабуквам” – I и O, образующим имя возлюбленной Зевса-Юпитера и служащим основой для построения всех прочих букв. Меркурий освобождает Ио, превращенную Юноной в телку, от стоглазого Агуса, и она возвращается к своему отцу Инаху, ставшему речным божеством. Лишенная дара речи, она оставляет на прибрежном песке отпечаток своего клыка, в котором сочетаются буквы ее имени; отсюда происходит и название страны – Иония. Таким образом, первые письмена у Тори принадлежат одновременно и природе, и культуре. С одной стороны, они в буквальном смысле запечатлены на земле, в книге Природы. Характерно, что та же особенность присуша и “греческим и иудейским” письмам друидов, высеченным на камне (f. V v<sup>o</sup>) и вобравшим в себя древнее знание, уничтоженное нашествием римлян во главе с Юлием Цезарем. Тем самым обретает символический смысл одна из чисто прагматических задач, которые ставит перед собой автор: его идеальные литеры призваны не только способствовать совершенствованию типографского искусства, но и служить для украшения домов и замков надписями и девизами<sup>12</sup>. Они должны стать тем “естественным” элементом, который объединяет человека и окружающее его пространство в (мифологический) универсум, почитаемый общим для всех его элементов законом гармонии.

С другой стороны, буквы вписываются в контекст древнего мифа, или поэтической “басни” (в боккаччиевском смысле), а значит, заключают в себе аллюзорический смысл. Трактовка мифа об Ио у Тори эксплицитно противопоставлена его толкованию в “Генеалогии языческих богов”: Юпитер – это “дух изящный образ жизни Ионии”, где расцветали искусства и науки, подобно то

как ныне цветут они в Париже; Ио – знание, пребывающее во власти Юноны-богатства; стоглазый Аргус – “те, кто по неотесанности своей и маловежеству преследует добрые Науки и Словесность” (f. VIII v°). Во второй книге, после соотнесения букв I и O с пропорциями человеческого тела, они вторично “мифологизируются”, на сей раз уже не генетически, а семантически, превращаясь в эмблему всей совокупности человеческого знания: I представлена в виде флейты из “Эклог” Вергилия (f. XV v°–XVI r°), каждому отверстию которой соответствует одна из девяти муз (именно поэтому эта буква занимает девятое место в алфавите), а O – в виде Солнца-Аполлона, от которого лучами расходятся все остальные буквы, а также 9 муз и 7 свободных искусств (f. XXVIII v°).

Столь же глубокого смысла и гармонии исполнен алфавит в целом. Число его букв представляет собой сумму 9 муз, 7 свободных искусств, 4 основных добродетелей (Веры, Надежды, Любви и Мудрости) и 3 Граций, прислужниц Венеры (f. XXII r°)<sup>13</sup>. Его эмблемой становится “Золотая ветвь” из “Энеиды” – ветвь Знания, имеющая 3 ответвления и 23 листа: 9 букв на средней, самой длинной, веточке означают муз, 7 букв на левой – тривиум и квадравиум, а 7 букв на правой – 4 добродетели и 3 Грации<sup>14</sup>. Алфавит охватывает всю сферу “естественной” (живая ветвь), т.е. истинной, культуры, отождествляемой со словесностью: автор неоднократно подчеркивает двуединый смысл слова *lettres*, начиная уже с посвящения своего трактата всем “Благочестивым Любителям добрых Литер и Литературы (*bonnes Lettres*)” (Aij v°).

Но, создавая (или, вернее, “открывая”) свой идеальный алфавит, Тори закономерно вторгается в сферу того свободного искусства, ведению которого подлежала азбука любого языка, – грамматики<sup>15</sup>. Именно на ее пространстве достигается синтез между универсальным характером антиквы, используемой как латынь, так и народными языками, и национальным мифом, которому в конечном счете подчинены все построения печатника-гуманиста. Правильные литеры – лишь средство прославить достоинство французского языка, помочь ему возвыситься над всеми остальными “языками культуры”, и прежде всего над латынью. Поэтому Тори принципиально отказывается именовать свою антикву “*lettres romaines*” и даже “*lettres antiques*”: оба названия закрепляют культурную гегемонию Древнего Рима и Италии, тогда как обозначение “*lettres attiques*” указывает на древние “аттические” корни французов и их наречия.

“Цветущий луг” написан по-французски, “дабы вместе с людьми, просвещенными в словесности, мог им пользоваться и простой люд” (f. I. r°); ни одна латинская цитата, понятная любому сколько-нибудь образованному современнику, не оставлена в тексте без перевода. Трактат мыслится как первый шаг в выработке норм национального языка. “Все вещи имели свое начало, – пишет Тори. – Когда один из нас изложит науку Литер, а другой – Вокабул, явится третий и опишет Речения, а потом придет еще один и даст правила прекрасной Речи. И так незаметно пройдем мы мало-помалу весь путь и в конце его прибудем на обширные Поэтические и Риторические Луга, полные красивых, добрых и благоухающих цветов достойных и незатрудненных речений и высказываний обо всем, что угодно нам будет сказать” (“Читателям сей Книги смиренный Привет”). Впервые восхваление – или, по выражению Тори, “украшение” (*decoration*) – французского наречия, выйдя за рамки теоретических деклараций<sup>16</sup> и

переводческой практики, сопровождалось требованием создать грамматику народного языка, т.е. уравнивать его в правах с языками классическими. В трактате не только приведен канонический список национальных *auctores* (Кретен де Труа, Пайен из Мезьера, Арнуль и Симон Гребан, Ален Шарты, Жорж Шателлен, Жан Лемер и, наконец, Гийом Кретен, превзошедший Гомера, Вергилия и Данте; f. IV r<sup>o</sup>), но и даны образцы спряжений французских глаголов (f. III v<sup>o</sup>) и, кроме того, предложен ряд орфографических новшеств (например апострофы и буква *ç*), которые впоследствии закрепились в языке<sup>17</sup>.

Обосновывая тезис о греческом происхождении национального наречия Тори не стремится, подобно Лемеру, придать мифу статус исторического факта. Мифологическая “басня”, как в случае с Ио, создает в трактате единое символично-аллегорическое измерение, скрепляющее и питающее все его построения – математические, исторические, лингвистические. Французский подобен греческому: на этом уровне залогом его величия служат даже само отсутствие единой литературной нормы и обилие диалектов – черта, благодаря которой оба языка противостоят монументальному единству классической латыни. Тори подробно описывает фонетические особенности беррийского, бургундского, тулузского, гасконского и других диалектов, останавливается на особенностях произношения парижских дам, а также приводит примеры некоторых “социолектов”. Он выделяет “три особенных вида людей, каковые находят удовольствие в стараниях его [французский язык] испортить и искалечить. Таковы Грабители Латыни, Шутники и Жаргонеры (*Escumeurs de Latin, Plaisanteurs & Jargonners*)” (f. VIII r<sup>o</sup>). Блестящие образцы их речи, сочиненные Тори, позднее обрели свою литературную судьбу: речь “Грабителей латыни” почти дословно воспроизвел Рабле в эпизоде с лимузенским школяром, фигура Шутника оказала бесспорное влияние на начальные сцены “Барона Фенеста” Агриппы д’Обинье, а критику “жаргонеров” подхватил и развил Маро в предисловии к своему изданию стихов Вийона. “Порча” искажает природу французского языка, тогда как естественное многообразие узусов служит в конечном счете к его славе. Точно так же естественное многообразие шрифтов – от бастарды и арабских букв до литер утопийских, заимствованных у Томаса Мора, и “фантастических”, в форме сельскохозяйственных орудий, которые приводит Тори в приложении к своему трактату (f. LXXI r<sup>o</sup>–LXXIX r<sup>o</sup>), – лишь подчеркивает идеальные пропорции выстроенной им антиквы, тогда как нарушение этих пропорций “калечит” достоинство букв, восходящих к отпечатку копыта Ио.

Еще одной ипостасью национального мифа выступают сама жанровая форма трактата и его заглавие. “Цветущий луг” представляет собой видение, топика которого была детально разработана – применительно к политико-нравственной, реже любовной тематике – школой “великих риториков”, сыгравшей значительную роль в развитии французского искусства красноречия (ко второму поколению “риториков” принадлежал Лемер). Как правило, герой такого видения, поэт, засыпал именно на “цветущем лугу”<sup>18</sup>. Однако Тори, сознавая новизну своего замысла, переосмысляет этот топос. В его трактате видение посещает автора в постели, в момент пробуждения: перед его дремотным взором возникает “некая античная буква, каковую выполнил [он] некогда для монсеньора [...] Жана Гролье, Советника и Секретаря Короля” (f. I r<sup>o</sup>). Эта абстрактная

“некая буква” служит предвестьем и эмблемой “поэтических и риторических лугов”, которых благодаря усилиям Тори и его последователей суждено достичь национальной словесности.

Подобно тому как величие французского алфавита воплощается в великолепной букве, язык в целом также обретает в “Цветущем луге” свою мифологическую эмблему. В самом начале первой книги помещена гравюра, изображающая Геркулеса Галльского: старик в львиной шкуре влечет за собой толпу людей, от ушей которых тянутся цепочки к его языку. Тори сообщает, что видел подобную картину в Риме, на пьядца ди тор Сангуинья, “неподалеку от церкви Святого Людовика”, а также в “Космографии” Помпония Мелы; в качестве пояснения он приводит так называемый “Пролог о Геракле” Лукиана, переведенный на латынь Эразмом<sup>19</sup>, а с латыни на французский – им самим. Галлы, говорится в “Прологе”, почитают Геракла, которого они “на родном своем наречии именуют Геркулесом Омгием” (f. II v°), как бога красноречия; они представляют его стариком, поскольку лишь в старости речь человека обретает истинную красоту. Дырявый же язык божества, к которому прикреплены цепочки, символизирует высшую степень ораторского мастерства: ведь в греческих комедиях “есть такие ямбические стихи, где говорится, что у всех людей, говорить любящих и умеющих, язык с дыроу” (f. III r°). Следовательно, делает вывод Тори, французский язык – это в буквальном смысле продырявленный язык Геркулеса Галльского: ведь ни римляне, ни даже греки не поклонялись столь великому божеству. Фигура бога воплощает в себе то естественное красноречие, которое, как стремится доказать Тори, искони присуще французам и в котором он видит главный залог и основание для оформления его по канонам классических языков.

К фигуре Геркулеса обращался и Лемер в “Прославлениях Галлии...”. Несколько глав первой книги у него посвящены деяниям легендарного прародителя галлов; в лионском издании 1510 г. содержится также гравюра (традиционно атрибутируемая Жану Перреалу, которого Тори считал своим учителем) с изображением Геркулеса, его супруги Галаты и сирены Араксы<sup>20</sup>. Однако в рамках поэтической историографии Лемера великий прагосударь французов никак не соотносен с идеей красноречия; именно в “Цветущем луге” он впервые предстает тем символом исполинской мощи французского языка, которому суждено будет обрести окончательную и законченную форму в “Защите и прославлении...” Ж. дю Белле<sup>21</sup>. Две ипостаси Геркулеса Галльского – “государственная”, представленная у Лемера, и “риторическая”, описанная Тори, – сливаются в манифесте Бригады воедино, и древний прародитель самого красноречивого народа превращается в символ культурного величия французской нации, служащей образцом и “водителем” других наций.

Программа “украшения” языка, изложенная в “Цветущем луге”, отвечала одной из главных культурных задач французского Ренессанса. Она, безусловно, оказала влияние на грандиозный (неосуществленный) замысел другого гуманиста и печатника, Этьена Доле, – создать “Французского оратора”, включающего грамматику, риторику и поэтику национального языка. Трактат Тори сыграл решающую роль в развитии национального книгопечатания. “Книга эта не только способствовала отказу от готических шрифтов, но и привела к тому, что старые римские шрифты были перелиты заново”<sup>22</sup>.

Мифологический контекст, в который оказались помещены “аттические литеры”, делал их не только древнейшими прарисовками, но и воплощением глубинных поэтических и культурных смыслов, заведомо исключая какие-либо иные очертания французского алфавита. Благодаря усилиям парижского печатника изменилась сама семантика антиквы: утратив прямую связь с латинской гуманистической традицией, она стала французским национальным шрифтом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Одним из характерных примеров такой мифологизации вольгаре может служить теория так называемых арамеев (сторонников Пьерфранческо Джамбуллари, главенствовавших в конце 40-х годов во Флорентийской академии), согласно которой тосканское наречие восходит не к латыни, а к древнееврейскому языку, осененному божественной благодатью.

<sup>2</sup> *Lusignan S.* Le latin était la langue maternelle des Romains: la fortune d'un argument à la fin du Moyen âge // *Préludes à la Renaissance: Aspects de la vie intellectuelle en France au XV siècle / Etudes réunies par C. Bozzolo, E. Ornato, P., 1992.*

<sup>3</sup> См. об этом: *Simone F.* Il Rinascimento francese: Studi e ricerche. Torino, 1965; *Beltran F.* L'humanisme français au temps de Charles VII et Louis XI // *Préludes à la Renaissance...*; *Ouy G.* La dialectique des rapports intellectuels franco-italiens et l'humanisme en France aux XIV et XV siècles // *Rapporti culturali ed economici fra Italia e Francia nei secoli dal XIV al XVI.* Roma, 1979. Библиография по данной проблеме содержится в статье Дж. Момбелло, помещенной в том же сборнике (*Mombello G.* Dalla cattività avignonese alla calata di Carlo VIII: Le tappe dell'influenza culturale italiana in Francia: Risultati e prospettive).

<sup>4</sup> В частности, в “Compendium de origine et gestis Francorum” Робера Гагена.

<sup>5</sup> Проза в целом подчинялась правилам латинской риторики, о чем решительно заявлял в начале XVI в. Пьер Фабри, автор одного из самых авторитетных трактатов эпохи – “Великое и истинное искусство полной риторики” (6 изданий с 1521 по 1544 г.): “Латынь содержит в себе науку всеобщую, а потому применимую ко всем языкам” (цит. по: *Fabri P.* Le Grand et vrai art de pleine rhétorique / Publ. avec introd., notes et glossaire par A. Héron. Genève, 1969. P. 9).

<sup>6</sup> *Champ Fleury*, Au quel est contenu Lart & Science de la deue & vray Proportiō des Lettres Attiques, quō dit autremēt Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnes selon le Corps & Visage humain (ссылки в тексте приводятся по фототипическому изданию: *Tory G.* Champ Fleury ou L'art et science de l proportion des lettres / *Précédé d'une avant-propos et suivi de Notes, Index et Glossaire* par G. Cohen. Avec une nouvelle préface et une bibliographie de K. Reichenberger et T. Berchem. Genève, 1973).

<sup>7</sup> Единственной крупной работой, специально посвященной Ж. Тори (кроме упомянутого выше предисловия Г. Козна к изданию “Цветущего луга”), до сих пор остается вышедшая полтора столетия назад книга Огюста Бернара: *Bernard Aug.* Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I. P.: E. Tross, 1857.

<sup>8</sup> Библиографию изданий Ж. Тори см.: *Bernard Aug.* Op. cit. P. 54–67.

<sup>9</sup> Сиджисмондо де'Фанти – автор “Книги об элементах букв” (*Liber elementorum litterarum.* Venezia, 1514) и “Сокровищницы Писцов” (*Thesaurus de Scrittori;* латинская версия: *Theoria et pratica de modo scribendi fabricandique omnes literarum species.* Venezia, 1524).

<sup>10</sup> Луке Пачоли ди Борго Сан-Сеполькро принадлежит трактат “О божественной пропорции” (*De divina proportione.* Venezia, 1509).

<sup>11</sup> Подробный разбор “О перспективе” Дюрера (со списком ошибок в начертании букв) дан на ф. XIII. r<sup>o</sup>–v<sup>o</sup>.

<sup>12</sup> Образцы такого рода речений Тори приводит в другом труде: *Tory G.* Aedilquium seu disticha, partibus Aedium urbanarum & rusticarum suis quaeque locis adscribenda. P.: Simon de Colines, 1531. В этом отношении “Цветущий луг” представляет собой интересную параллель “Прославлениям Галлии и примечательностям Трои” Лемера, который создавал свой труд, содержащий “истину всей истории, дабы отныне никто не погрешал против нее ни в изображениях живописных, ни в картинах тканых” (*Lemaire de Belges J.* Oeuvres. Genève, 1969. T. 2. P. 244).

<sup>13</sup> “Под каковой Венерой понимаем мы всякую вещь честную и пристойную, а под сказанными прислужницами ее – всякое совершение вещи весьма подобающей и уместной”.

<sup>14</sup> Рядом с изображением этой ветви Тори помещает выразительный символ невежества: голук ветвь, черенки листьев на которой выглядят шипами (ф. XXVIII r<sup>o</sup>).



<sup>15</sup> “Наукая здесь изготовлять сказанные Литеры Аттические, я, с Божией помощью, изложу по порядку, согласно обычному положению их друг за другом, свойства каждой из них в согласии с искусством Грамматики” (Bī v°).

<sup>16</sup> Помимо хорошо известных текстов Лемера, Клода де Сейселя, Кристофа де Лонгейя, Жана Буше и других непосредственных предшественников Тори здесь следует упомянуть гораздо более раннюю “Архихвалу Мудрости” Жака Леграна (ок. 1400 г.), где впервые были изложены по-французски основы всех семи свободных искусств и где автор, говоря о грамматике, сожалел об отсутствии франко-латинского словаря (*Legrand J. Archiloge Sophie: Livre de bonnes meurs / Edition critique avec introd., notes et index par E. Beltran. P., 1986. P. 66*).

<sup>17</sup> Сам Тори опробовал заявленную им в “Цветущем луге” орфографическую систему в четвертом издании сочинений Клемана Маро (7 июня 1533 г.).

<sup>18</sup> *Angeli G. Le type-cadre du songe dans la production des Grands Rhétoriciens // Les Grands Rhétoriciens: Actes du V Colloque International sur le Moyen Français. Milano, 1985. T. 1. Г. Коэн в предисловии к трактату возводит его заглавие к поэтической антологии “Сад Удовольствия и цвет Риторики” (Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique), изданной в 1501 г. Антуаном Вераром; однако представляется, что для Тори важен не какой-либо конкретный, пусть сколь угодно важный текст, но сам излюбленный “риториками” топос цветущей природы, неотделимой от красноречия.*

<sup>19</sup> В издании “*Opuscula*” Лукиана 1506 г.

<sup>20</sup> По одной из средневековых версий, содержащихся у Анния из Витербо, Геракл был женат на дочери речного божества Аракса.

<sup>21</sup> “Пусть вспомнится вам (...) ваш Геркулес Галльский, тянущий за собой с помощью цепи, привязанной к его языку, народы за уши” [цит. по: Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 263 (пер. М. Толмачева)].

<sup>22</sup> *Bernard Aug. Op. cit. P. 47.*

# МИФ ОБ АРКАДИИ В “АРКАДИИ” ФИЛИПА СИДНИ

*О.В. Дмитриева*

Миф об Аркадии был, безусловно, хорошо известен образованным елизаветинцам, способным обратиться как непосредственно к греческим авторам, которые ввели эту тему в литературу (Гелиодору, Феокриту, Полибию), так и римским поэтам, развивавшим ее, Овидию и Вергилию. Свою роль в распространении на английской почве аркадийских пасторальных сюжетов сыграли произведения итальянских авторов – “Амето” Дж. Боккаччо, “Аркадия” Я. Сапонадзаро, а также “Диана” испанца Х. Монтемаяора<sup>1</sup>.

Тем не менее трудно переоценить значение романа Ф. Сидни для популяризации этого мифа в Англии, поскольку именно ему удалось адаптировать концепцию Аркадии к английской литературной традиции, создав масштабно прихотливое в сюжетном отношении произведение с чрезвычайно занимательной фабулой, к тому же написанное великолепным поэтическим языком. Его вариация на эту тему стала классикой английской литературы, послужив источником вдохновения и постоянных реминисценций для многих современников потомков: Э. Спенсера, У. Шекспира, Дж. Мильтона, Г. Филдинга, С. Ричардсона и др. Поскольку роман Ф. Сидни – первый опыт обращения к этой теме в английской ренессансной литературе, уместно задаться вопросом о том, какую смысловую нагрузку несет и какие метаморфозы претерпевает античный миф об Аркадии под пером автора второй половины XVI в.<sup>2</sup>

Прежде чем перейти к анализу образа Аркадии у Сидни, напомним некоторые общие места, связанные с эволюцией взглядов на этот сюжет в античной литературе, в которой явственно прослеживаются две традиции. Первую можно условно назвать “полибиевской”: ее приверженцы избегали идеализации Аркадии, которую изображали весьма близко к тому, чем в действительности являлась эта область Пелопоннеса, – холодным, неприветливым и скудным краем, способным прокормить лишь неприветливых коз. Такой она виделась Полибию, аркадийцу по происхождению<sup>3</sup>. Ему, а также Овидию, Ювеналу, Филострату и др. было свойственно трезво оценивать состояние не только этой земли, но и ее раннего населения (а в более широком контексте и начального этапа развития человеческого общества в целом): аркадийцы хотя и древний народ, но от века пребывают в дикости и варварстве, не вызывая у этих авторов ничего, кроме презрения и насмешки<sup>4</sup>.

Другая традиция связана с именем Вергилия, в эклогах которого берет начало идеализация реальной Аркадии, “мифологизация” ее и превращение в особый мир, где царствует Пан, резвятся, играя на сладкозвучных свирелях, пастухи, пасущие тучные стада, и торжествует вечная весна. Неотъемлемая часть этого буколического мира – игры, поэтические состязания и любовные досуги поселян<sup>5</sup>. Такое видение Аркадии было тесно связано с принципиально иной общей концепцией прошлого человечества, теорией “мягкого примитивизма

приписывавшей “первоначальному человеку” эпохи золотого века чистоту, миролюбие и безыскусность, сопутствующие простой жизни на лоне природы<sup>6</sup>. Именно эта вергилиевская линия была по преимуществу воспринята итальянской, а вслед за ней и европейской ренессансной литературой, в которой Аркадия воспринималась как некая утопия, о безвозвратной утрате которой писали с ностальгией и элегическим чувством Боккаччо, Саннадзаро и Тассо.

С какой из вышеупомянутых традиций можно соотнести сидниевское видение Аркадии? В определенной мере английский поэт следует обоим. Его Аркадия по-вергилиевски прекрасна: в ее пейзаже чередуются “гордые холмы” и “скромно простершиеся равнины”, величественные деревья, дающие прекрасные плоды, меж кущ которых струится “хрустальная река Ладон”. На ее берегах веселятся мальчишки-пастухи, играющие на рожках и волынках, и прелестные селянки, похожие на нимф. Среди этих рустических персонажей совершенно естественным выглядело бы появление Пана и сатиров. Очарованный красотой этой земли (и к тому же влюбленный в аркадийскую принцессу) македонянин Пирокл произносит настоящий энкомииум Аркадии: “Разве прелесть этого места не является достаточной наградой за любое время, потраченное здесь? Разве ты не видишь, как все вокруг вступило в заговор, чтобы превратить эту страну в небесную обитель? Разве не видишь ты этих трав, которые цветом превосходят изумруды, и при том, что каждая травинка стремится обогнать своих соседей, они все сохраняют равную высоту? Не замечаешь ли ты и прочих прекрасных цветов? Чтобы познать каждый из них, потребуется весь человеческий разум, а чтобы выразить – целая жизнь. Не кажется ли, что эти величественные деревья продлевают свой цветущий зрелый возраст лишь благодаря счастью произрастать в этом месте, в объятиях нескончаемой весны, потому что ничто прекрасное здесь не увянет вовеки? Не дышит ли воздух здоровьем, а птицы, приятные как глазу, так и слуху, каждый день освящают его сладким созвучием своих голосов. Разве каждое эхо здесь не совершенная музыка? А эти свежие и прелестные ручьи, как медленно они скользят прочь, словно не хотят покидать общество, где такое множество прекрасных вещей слилось в совершенство, и каким мелодичным журчанием они жалуются на свой вынужденный уход...”<sup>7</sup>.

Народ сидниевской Аркадии прост и добронравен, “в груди аркадийцев нашло прибежище гостеприимство”<sup>8</sup>. Их природные и гражданские добродетели суммирует знатный аркадиец Каландр, обращаясь к Пироклу: “Страна Аркадия среди прочих греческих провинций всегда пользовалась исключительной репутацией, частично из-за сладостного воздуха и иных природных благ, но главным образом благодаря уравновешенному нраву народа. Обнаружив, что сияющая Слава, к которой так привержены другие нации, на деле весьма мало способствует счастливой жизни, они остаются единственным народом, который как вследствие справедливости и предусмотрительности не дает соседям ни основания, ни надежды потревожить его, так и не соблазняется из-за ложного самовосхваления нарушать покой других, полагая слишком малой наградой за потерю жизней в набегах, если много лет спустя потомки упомянут, что они это совершили. Сами Музы, кажется, одобряют их добрые устремления, избирая эту страну своим главным прибежищем и расточая здесь свои совершенства так

щедро, что даже у пастухов воображение воспаряет до столь возвышенных идей, что ученые люди из других народов согласны и заимствовать их имена, подражать их искусству”<sup>9</sup>.

В этом последнем пункте, касающемся мусических дарований, которым наделены местные селяне, Сидни – наиболее последовательный приверженец Вергилия. Каждая из книг его “Аркадии” завершается эклогами, в которых пастухи – философы и музыканты состязаются в поэтическом искусстве. По словам Каландра, “все жители этой страны, от высших до низших, предаются подобным играм ума, так что вы удивитесь, услышав, как рано дети начинают рисовать. Одним словом, довольно обычным считается среди людей низшего сорта слагать песни и диалоги в стихах или благодаря тому, что их разум оживил любовь, или потому, что к этому их подвиг долгий мир... Но ни один сорт людей так не превосходит всех в этом отношении, как пастухи, ибо их благополучие зиждется на том, что они приглядывают за своей животиной и имеют досуг, он – кормилица поэзии... Воистину, вам будет приятно внимать их сельской мели, когда двое-трое из них соберутся вместе где-нибудь под деревом или на берегу реки”<sup>10</sup>.

В то же время автору не чужды и критические овидиевские ноты. Сидни и прочь поиронизировать над простодушными и недалекими пастухами, во всяком случае семейство селян, прислуживающих удалившемуся в леса аркадийскому царю Базилию, – грубый пастух Дамет, его неотесанная жена Мизо и дочь, глупая и уродливая Мопса, – изображено им в традициях римской сатиры. Толпы комичных назойливых поселян, которые то и дело появляются не к месту, нарушая замыслы главных героев, поэт неоднократно награждает уничижительными эпитетами, называя их “шутами”.

Однако сдержанно-трезвые оценки Аркадии проскальзывают у него и только в тех случаях, когда это продиктовано комическим жанром, в которых написаны некоторые эпизоды. Тот же Каландр, в уста которого был вложен панегирик Аркадии, философически указывает и на симптомы ее постепенной дегенерации: “...он не преминул отметить, как сильно Аркадия изменилась со времени его молодости: подвижность и доброе товарищество теперь не в таком чести, как раньше, но в соответствии с природой дряхлеющего мира приходится во все больший и больший упадок”<sup>11</sup>. Этот пассаж позволяет поставить вопрос о том, какую, собственно, функцию выполняет Аркадия в романе Сидни. Если она некий утопический мир, подобный вергилиевскому идеалу золотого века безвозвратно оставшийся в прошлом, о несбыточности которого можно лишь вздыхать (каковым он виделся, в частности, Дж. Боккаччо)? Или же, несмотря на “виртуальность” вымышленной Сидни Аркадии, ей присущи черты, сближающие ее с реальным, динамично развивающимся миром (прообраз такого изображения Аркадии можно усмотреть уже у Я. Саннадзаро)?

Анализ сидниевского текста позволяет заключить, что автор не рассматривал место действия своего романа как исключительно идиллический мир. Более того, его концепция Аркадии отчетливо антиидиллична и антиутопична (с одной оговоркой – это не относится к пастушеским эклогам, завершающим каждую книгу романа)<sup>12</sup>. Описания и характеристики Аркадии неоднократно вырываются за рамки пасторального канона, приближая ее образ к реальности. Си

ни намеренно подчеркивает, что Аркадия – не просто географическая область, но хорошо устроенное государство, одна из сильнейших наследственных монархий Пелопоннеса, и актуализирует моменты, вызывающие ассоциации с насущными проблемами, стоявшими перед любой из европейских держав XVI в. Прежде всего Аркадия – это иерархически устроенное общество, не лишённое социальных трений и конфликтов. Простодушный аркадийский пастух, наблюдающий за сворой охотничьих собак – борзых, спаниелей, гончих, – неожиданно уподобляет их представителям различных социальных групп – лордам, джентльменам и йоменам, неизбежно порождая у читателя ощущение сходства аркадийских реалий с английскими<sup>13</sup>. Путешественники, прибывшие из чужих краев, замечают в Аркадии “беднейший сорт людей”, выделяющихся простотой одежды. Когда по ходу действия в соседних с этой областью землях поднимают мятеж недовольные илоты, аркадийские селяне заявляют, что не меньше угнетены их лордами и не меньше мечтают об освобождении. В результате начинается восстание илотов и в самой Аркадии<sup>14</sup>.

Несколькими штрихами Сидни постоянно напоминает, что у Аркадии имеются свои законы, система управления и армия, говорит он и об “аркадийской манере передвигаться на марше и вести сражение”<sup>15</sup>. Прибывающие сюда иностранцы, как и положено в подобных случаях, стремятся оценить силу этого королевства, характер его подданных и их отношений с монархом, посетить двор – средоточие аркадийской политики<sup>16</sup>. Одним словом, автор упорно подчеркивает сходство Аркадии с вполне реальным современным государством. Не случайно его главный герой, фессалийский принц Мусидор, не склонный излишне поэтизировать Аркадию, заявляет чрезмерно восхищенному ею Пироклу: “По правде говоря, она не лишена приятности, но если бы ты вернулся в Македонию, то либо нашел бы там множество [подобных] райских мест, либо убедился бы в том, что это – *вовне земное* (курсив мой. – О.Д.)”<sup>17</sup>.

В романе Сидни довольно много рассуждений о природе власти и обязанностях монарха – “старшего пастыря” своего народа. История Базилия, благородного и мудрого царя, на время забывшего о своем долге перед подданными и удалившегося от них, вследствие чего в Аркадии начались смуты, беспорядки и неразбериха, дала автору возможность сделать ряд замечаний морально-политического плана в адрес властителей (впрочем, вполне банальных и широко распространенных в общественной мысли его времени)<sup>18</sup>. Тем самым, перенося на аркадийскую почву привычные реалии окружающей жизни, Сидни подчеркнуто устранял историческую дистанцию между своей Аркадией и современностью (столь характерную для античного или средневекового видения Аркадии).

Тем не менее под его пером повествование об Аркадии не превратилось, как это могло случиться, в “*opus vere politicum*”. Сидни задумывал свою книгу отнюдь не как политический трактат, и насыщенность его произведения соответствующей лексикой не более чем дань его собственному увлечению теорией управления государством и общей интеллектуальной атмосфере Англии XVI в. Его замысел все же был иным. “Аркадия” – труд по преимуществу этический, предмет которого – анатомия человеческих чувств, эмоциональных порывов, искушений и соблазнов и поиск ответов на вопрос о путях их преодоления, о достойном и недостойном выборе, о свободе индивидуума и пределах, поставлен-

ных ей разумом. Это дидактическое произведение, в котором, по справедливому замечанию Мориса Эванса, “на читателя постоянно оказывается моральное давление”<sup>19</sup>. Придавая своим рассуждениям вид “легкого чтения”, Сидни не скрывал намерения предложить публике некое “приятное наставление” (delightful teaching). Современные исследователи порой склонны упрекать поэта в скучной “пуританской” назидательности, несмотря на явную несправедливость подобных оценок<sup>20</sup>. Как моралиста его, безусловно, спасает то, что “Аркадия” написана чрезвычайно живо и занимательно; в интересах повествования автор свободно смешивает самые разные жанры: куртуазный роман, героическую поэму, пастораль, поэму в прозе, – объединяя героические, лирические и комические элементы<sup>21</sup>. При этом причудливые фантазии автора подчинены одной цели: продемонстрировать некие классические ситуации, в которых человеческое поведение может стать интересным предметом для анализа. С этой точки зрения Аркадия для него – сцена, на которой лишь пастушки из эклог старательно разыгрывают идиллию; для остальных же героев это мир, где кипят бурные страсти и проливаются реки крови; оказывается, здесь есть место политическому соперничеству и борьбе за власть, заговорам и кровавым убийствам, зависти, тщеславию, ревности. Персонажи романа, конечно же, подвержены и “положительным” аффектам: они испытывают и сильную дружескую привязанность, и всепоглощающее любовное чувство, но и эти страсти могут повлечь за собой разрушительные последствия.

Фундаментальный конфликт, исследуемый Сидни в “Аркадии”, – противостояние аффектов и разума, поддерживаемого добродетелью и доблестью (заметим, достаточно общее место в ренессансной этике и литературе). Каждый из десятков персонажей, населяющих роман, рано или поздно оказывается по воле автора в ситуации морального выбора. Для главных героев именно Аркадия становится чем-то вроде зачарованного места средневековых рыцарских романов, своего рода “полигоном”, где им суждено пройти суровые испытания.

До своего появления в Аркадии два принца, фессалиец Мусидор и македонянин Пирокл, безупречно доблестные и добродетельные герои, еще не знали душевных страстей и не ведали любви. Одержимые идеей воинской доблести, они постоянно сражались, стараясь во всем соответствовать идеалу рыцарской чести, восстанавливая попорченную законность и выступая на стороне несправедливо обиженных (об их подвигах читатель узнает постфактум из рассказов самих принцев, переменивших обличье, или от очевидцев их славных деяний). Однако здесь им было суждено пережить совершенно новые ошеломляющие ощущения – любовь к двум столь же прекрасным, сколь и недоступным дочерям царя Базилия – Памеле и Филоклее. (К моменту появления принцев в Аркадии Базилий, дабы избежать страшного пророчества, удалился с женой и дочерьми в леса, полагаясь только на помощь верного, но ограниченного пастуха Дамета и его семейства и не допуская до себя ни придворных, ни иноземцев.) Чтобы усыпить бдительность царя и оказаться подле своих возлюбленных, принцам приходится переодеваться: Мусидору – пастухом, а Пироклу – амазонкой. Лицедейство, необходимость выдавать себя не за тех, кем они являются, а в случае с Пироклом и травестирование неизбежно лишают рыцарей героического ореола (показательна в этом отношении неприязненная реакция потрясенного Мусидо-

ра, впервые увидавшего друга в женском обличье), а множество двусмысленностей и конфузов, связанных с этим маскарадом (ухаживание за “амазонкой Зелманой”-Пироклом и престарелого царя Базилия, и его жены Гинеции, которую не ввел в заблуждение женский наряд Пирокла), превращают друзей в довольно комичных персонажей. Но смена обличья и связанные с этим унижения – лишь малая жертва, которую принцам предстоит принести на алтарь страсти. Под воздействием любовных чар начинают рассыпаться в прах их прежние этические ценности и убеждения.

Первой жертвой волшебной атмосферы Аркадии стал увлеченный Филоклеей Пирокл, которому решительно расхотелось возвращаться домой к управлению Македонией и привычным подвигам на поле брани. Мусидор, еще не пораженный стрелой Купидона, пытается урезонить друга, напоминая ему о “*virtus*”, которой они преданно служили (под *virtus*, *virtue* он подразумевает в зависимости от контекста и доблесть, и добродетель). Идеал доблести / добродетели в его глазах не только не может сочетаться с любовью к женщине, но и прямо противоречит ей, ибо женщина – объект, недостойный “истинной” любви, под которой он подразумевает духовную и одухотворяющую любовь, подражающую высшей, небесной – “*the excellent*”<sup>22</sup>. Разражаясь антифеминистской речью, Мусидор свысока поучает друга: “...подобно тому как любовь к небесам делает кого-то небесным, любовь к добродетели – добродетельным, так и любовь к миру делает влюбленного мирским; а эта женственная любовь к женщине до такой степени превращает мужчину в женщину, что сможет сделать из него не только амазонку, но и прачку, и пряжу или заставит его заняться еще каким-нибудь низким занятием, которое их пустые головы могут изобрести, а их слабые руки выполнять”<sup>23</sup>. “Посуди сам... – взывает он к Пироклу, – насколько пристало тебе в годы нежной молодости, рожденному от такого великого государя, необходимому твоей родной стране, теперь, когда ты так недалеко от дома, отвратить помыслы от верного пути (*way of goodness*), чтобы потерять, нет, злоупотребить своим временем. Наконец, перечеркнуть все замечательные деяния, которые ты совершил и которые наполнили мир твоей славой. как будто ты хочешь утопить свой корабль в бухте, к которой так долго стремился, или, подобно плохому актеру, загубить последний акт трагедии. Помни (ибо я знаю, что тебе это ведомо), что если мы люди, то разумная часть нашей души должна иметь [над ней] абсолютную власть, а если против нее восстает чувственная слабость, мы должны послать все наши разумные силы на подавление этого противоестественного мятежа. И как нам может не доставать мужества в этом деле, если мы должны сразиться с таким слабым неприятелем, который по самой своей сути есть не что иное, как слабость? Нет, мы должны решить, что, если разум приказывает что-либо, мы обязаны это сделать, а если мы обязаны – мы это сделаем...”<sup>24</sup>. Главным врагом разума в случае с Пироклом Мусидор считает неуправляемую страсть – любовь, против которой произносит настоящую инвективу: “...любовь – страсть, и к тому же самая низкая и самая бесплодная из всех страстей. Страх возвращает осмотрительность, гнев служит колыбелью мужеству, радость раскрывает сердце и укрепляет его, горе его затворяет и вместе с тем обращает внутрь, чтобы увидеть, что следует изменить в себе... но эта убудочная любовь (ибо поистине имя любви в высшей степени неправомерно

применять к такому ненавистному умонастроению), зачатая похотью и бездельем... есть не что иное, как низкая слабость, каковую некоторые утонченные дурни зовут сердечной нежностью; и поскольку ее ближайшие компаньоны – это беспокойство, страстные желания, тщетные утешения и бессильная безутешность, надежды, ревность, необъяснимый гнев, беспричинная уступчивость, то высшая цель, к которой она устремляется, – это малое удовольствия сопровождаемое многими муками поначалу и великим раскаянием в конце”<sup>25</sup>.

Так устами Мусидора, аргументы которого сводились к общим местам платоновского учения о двойственной природе души и борьбе разумного и чувственного начала в ней, Сидни обозначил одну из центральных проблем своего романа решение которой, как мы увидим, окажется у него далеко не банальным.

Пирокл тем временем выказывает себя достойным оппонентом, мастерски отстаивая право благородного героя на земную любовь к женщине, что, по его мнению, не должно отразиться на его внутренних качествах, в особенности когда его избранница являет собой образчик всевозможных добродетелей: «если я действительно доблестен, тогда ты должен признать, что любовь действует в доблестном сердце и, без сомнения, завладела им, кем бы я ни был; ибо если мы любим добродетель (virtue), то в ком же мы должны любить ее как не в добродетельном создании, если только ты не имеешь в виду, что мне следует любить это слово “Добродетель”, когда я вижу его написанным в книге!.. Даже небесная любовь, о которой ты говорил, в некоторых сердцах сопровождается надеждами, печалью, желанием и отчаянием. И для этой небесной любви (поскольку она включает две стороны: одна – это любовь сама по себе, другая же – совершенство того, что любят) я, не способный с первого раза выпестовать в себе обе части, теперь, как прилежный работник, подготавливаю свои инструменты и выполняю первую часть этой великой работы, каковая есть любовь сама по себе, и когда я в ней таким образом немного попрактикуюсь, ты увидишь как я обращаю ее на более великие вещи»<sup>26</sup>. Однако симптоматично, что уверенный в своей добродетели и благородстве собственного чувства Пирокл в ответ на вопрос друга о главной цели своей страсти называет наслаждение. По его мнению, в случае разделенной любви оно будет длиться “до скончания жизни”. Последнюю попытку Мусидора призвать его слушаться разума, а не сердца (“ведь голова указывает тебе путь”) он безапелляционно парирует: “а сердце дает мне жизнь”<sup>27</sup>.

Вскоре и сам Мусидор попадает в тенета любви к неприступной Памеле весьма сдержанной по отношению к “пастуху Дору”, которого изображает принц, и в полной мере испытывает “тиранию страсти”. И в его крови “страсти подняли мятеж против всевластия разума”. Все его прежние представления о том, как должно ограничивать свои порывы, какая любовь пристала достойному рыцарю, как должна обходиться с ним возлюбленная, оказались книжными и умозрительными. Чему бы ни учил в этом случае разум, констатирует герой пастушеской песни, “когда входит она – разум улетучивается”<sup>28</sup>.

С точки зрения темы нашего исследования особенно важен внутренний монолог Мусидора, приписывающего свои душевные муки чарам Аркадии: “Аркадия, Аркадия была местом, уготованным для его низвержения. Аркадия... стала зачарованным кругом, где все его чувства будут навеки околдованы. Ибо здесь



и ни в каком ином месте его пораженные глаза заставят его разум испытать силу райской красоты, которая способна ввергнуть в адскую агонию”<sup>29</sup>.

Источник терзаний Мусидора заключался в невозможности удовлетворить всепоглощающую страсть (о которой он поначалу даже не мог поведать Памеле, играя роль простого пастуха). Но одно только созерцание возлюбленной пробуждало в нем желания, заставлявшие забыть о добродетели, которую он еще недавно так выспренно превозносил. В первой эклоге Мусидор-Дор в пастушеской песне повествует о том, как он стал предметом спора между тремя богинями – Фортуной, Природой и Любовью, стремившимися причинить ему как можно больший ущерб. Они наперебой перечисляют муки, которые способны ниспослать несчастному влюбленному: Фортуна грозит мирскими невзгодами, однако соперницы лишь высмеивают ее; Природа угрожает сделать его характер таким, что все радости жизни будут ему в тягость. Но их превосходит жестокостью Любовь, действующая посредством Желания, а по ее словам, нет ничего страшнее, чем Желание и Неудовлетворенность вместе<sup>30</sup>. Недостигаемость желаемого – вот подлинное несчастье, порождающее в душе адские муки. Мусидору вторит и Пирокл: “Любовь разит сильнее, чем Смерть. Смерть приносит покой, Любовь же никогда не дает передышки”<sup>31</sup>.

Мечты обоих принцев, получивших благодаря своей изобретательности возможность лицезреть возлюбленных, постепенно окрашиваются все большей и большей чувственностью, им становится все труднее противиться соблазну. Получив малейшее поощрение, выраженное в словах или в случайном прикосновении, Мусидор не намеревается довольствоваться этими робкими знаками расположения Памелы: одержимый страстью, он ищет случая насладиться возлюбленной. По словам автора, “после того как сила природы дала ему вкусить сладость наслаждения, а также как дитя страсти, незнакомый с умеренностью, он не знал пределов своему счастью и соглашался предоставить своему желанию королевство, только если оно будет неограниченной монархией”<sup>32</sup>. Несмотря на клятвы, данные Мусидором Памеле, а Пироклом Филоклее, использовать их победу “добродетельно” и, завоевав любимых своей доблестью, доблестно хранить их “достойными любви” до замужества<sup>33</sup>, оба оказались не в силах сдержать обещание.

Склонив Памелу к побегу с ним, Мусидор во время короткого отдыха в лесу, когда принцесса уснула, пытается, воспользовавшись случаем, “проникнуть в хорошо огражденный райский сад”, и лишь неожиданное вторжение толпы восставших поселян препятствует ему. В раннем варианте текста “Старой Аркадии” этот эпизод не оставлял сомнений в намерениях принца: “Теперь его [Мусидора] обещания стали терять силу в его глазах, и любую мысль, шедшую вразрез с его желаниями, встречали в его Совете как чужака... Охваченный безумием восторга, при том что все его чувства обратились против него, склонившись на сторону его возлюбленной противницы, он решил воспользоваться тем преимуществом, что часовой ослаб, и испытать, сможет ли он в этой ситуации захватить бастион, пока не подоспела подмога”<sup>34</sup>. Но в последующих изданиях, начиная с 1593 г., этот рискованный пассаж был “вычищен” редакторами. Впрочем, и в первоначальном варианте селяне нарушали планы Мусидора, сохраняя тем самым честь Памелы в неприкосновенности.

Что касается Пирокла, то ему также удастся остаться наедине с Филоклеей в ее покоях, и сцена их объяснений, взаимных упреков, обмороков и финального примирения, написанная Сидни с изысканной чувственностью, только в позднейших редакциях “Аркадии” завершается их “целомудренными объятьями”, то время как в “Старой Аркадии” Филоклея уступает любимому и автор тактично умоляет, оставляя их наедине друг с другом<sup>35</sup>.

Соблазну в Аркадии не в силах противостоять не только молодые принцы. Любовная страсть лишает покоя (а вместе с ним и достоинства) благородного аркадийского царя Базилия, на глазах превращающегося в престарелого сатира, преследующего амазонку. Плачевно и положение его супруги, одержимой Пироклом прекрасной Гинеции, которая никогда прежде не изменяла добродетели, что делало эту страсть еще более разрушительной для нее. В отчаянии она восклицает: “О, добродетель, куда же ты скрылась? Или правда то, что ты лишь пустое имя, а не вещь сама по себе, если ты покинула свою верную слугу, когда она более всего нуждается в твоём любезном присутствии?”<sup>36</sup>. “Дьяволы любви и ревности” терзают царицу, которая безошибочно угадывает соперницу в собственной дочери Филоклею, подмечая расположение к ней Пирокла; она проклиная свою постыдную ревность, эту “дочь Любви, кузину Зависти, матери Ненависти”, недоумевая, как она могла захватить ее, некогда разумную и целомудренную<sup>37</sup>.

Еще один персонаж, переживающий в Аркадии зловещую метаморфозу, - благородный герой Амфиал, ослепленный страстью к Филоклею. Стремясь добиться ее руки любыми средствами, он идет на поводу у своей коварной интриганки-матери и похищает Филоклею и Памелу. Защищая свою добычу, Амфиал проливает море крови и гибнет сам.

Превращения и конфузы, претерпеваемые персонажами “Аркадии” из-за их аффектов, их неспособность удержаться в рамках рыцарского долга, определенное “снижение” их образов и утрата прежнего морального авторитета оставляют ощущение того, что “неладно что-то в аркадийском королевстве”. Возвратимся к функции Аркадии как “заколдованного круга”, в котором разворачивается череда этих комичных или прискорбных событий. В чем же “чары”, с которых упоминал Сидни, где кроется загадка этой земли, оказывающей несомненное влияние на судьбы героев?

По нашему мнению, в авторской концепции Аркадии важную смысловую нагрузку несет сцена, открывающая роман и на первый взгляд слабо связанная с его основной фабулой. Первыми действующими лицами, предстающими перед читателем по воле автора, оказываются двое пастухов, Клай и Стреффон, оплакивающие внезапный (и оставленный Сидни без каких-либо пояснений) отъезд девы-пастушки, по имени Урания, которую они оба боготворят, на остров Кифера. Эту сцену можно было бы отнести к разряду пасторальных интерлюдий периодически возникающих в романе. Однако представляется, что Сидни отнюдь не случайно избрал этот мини-сюжет в качестве самой общей экспозиции к роману. Можно предположить, что эпизод содержит некий символический подтекст, что весьма вероятно, учитывая и общую склонность ренессансной литературы к аллегорическому языку, и насыщенность самой “Аркадии” иносказаниями. Для образованного современника имя пастушки было, безусловно

“говорящим”, поскольку в мифологии ренессансного неоплатонизма Урания считалась воплощением духовной любви. (Противопоставление возвышенной и низкой плотской любви восходило к “Пиру” Платона, у которого Афродита Урания символизировала первую в отличие от “вседоступной” Афродиты Пандемос.)

И в античной и в ренессансной традиции у Урании довольно сложная генеалогия. Многие черты роднили ее с Небесной девой, почитавшейся в Карфагене, культ которой, в свою очередь, восходил к арамейской богине Атаргатис. По мнению Ф. Йейтс, явные аналогии прослеживаются между Уранией и богиней справедливости Астреей, покинувшей землю на закате золотого века и оставшейся среди небесных сфер в виде созвездия Девы<sup>38</sup>. Образ небесной девы, оставившей порочный и деградирующий мир, занимал важное место как в классической, так и в ренессансной литературной традиции<sup>39</sup>. В своей знаменитой пророческой четвертой эклоге Вергилий связывал наступление нового золотого века с ее возвращением:

Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna  
Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство<sup>40</sup>.

Таким образом, мотив ухода Девы отсылал осведомленного читателя к достаточно привычному кругу символических образов, связанных с идеей упадка мира и человеческого рода.

Если принять как гипотезу, что образ подруги Клая и Стефона – аллюзия на Уранию неоплатоников, то эта сцена становится не просто важной, но ключевой для понимания всего, что совершается в Аркадии. После того как олицетворяющая духовную любовь дева покидает аркадийский берег, Аркадия не утрачивает своей великолепной природной красоты, исполненной чувственности и привлекательности. Однако она остается миром, в котором торжествуют страсти и среди них – любовь, быть может и не лишенная совершенно устремленности к высокому, но все же направленная преимущественно к наслаждению и удовлетворению плотских желаний. Уход Урании, символизирующей высшую, а потому бессмертную любовь, подчеркивает, что отныне все, оставленное ею в Аркадии, бrenно и преходяще. Перед нами в буквальном смысле смертный мир, лишенный духовного начала, о котором Смерть с полным правом могла бы сказать: “Et in Arcadia ego”<sup>41</sup>.

Но правомерно ли видеть в образе пастушки аллегорическую? В первой эклоге, повествующей о встрече Клая и Стефона с девушкой, она хотя и производит на них впечатление своей красотой, но все же выглядит вполне земной поселянкой, участвующей в незамысловатых рустических играх. Однако, по мнению литературоведов, состав и порядок стихов в эклогах зачастую определялся не самим автором, а последующими редакторами, в частности этот фрагмент считают самостоятельным поэтическим текстом, включенным в первую книгу “Аркадии” графиней Пемброк после смерти брата. За исключением этой интерполяции, есть только два пассажа, сравнительно подробно описывающих деву Уранию. В обоих случаях, на наш взгляд, и возвышенный штиль, и система эпитетов, применяемых к ней, и ряд дополнительных штрихов указывают на двойственную функцию ее образа: реальной пастушки и аллегории духовной любви. В “проло-

ге”, которым открывается роман, Стреффон говорит о ее “вечно цветущей”, “небесной” красоте. Когда она садится в лодку, отправляющуюся на Киферу, “ветры насвистывают, а волны морские танцуют от радости, паруса раздуваются от гордости – и все потому, что они заполучили Уранию”<sup>42</sup>. Однако все эти гиперболизированные похвалы вполне укладываются в рамки любовной лирики, прославляющей, возможно, вполне земную женщину. Заметим тем не менее, что название острова, на который устремляется Урания, возможно, служит еще одним указанием на то, кем она является на самом деле, ибо Кифера – это место, где издавна поклонялись Афродите Урании, и ее храм здесь считался у эллинов самым древним и почитаемым.

Необычные стороны натуры Урании проявляются, когда о ней начинает рассуждать Клай, не склонный говорить о внешних прелестях возлюбленной – ее вишневых устах и прекрасных глазах. Он призывает Стреффона вспомнить о ее внутренних достоинствах, которые стали причиной разительной перемены в душах самих друзей-соперников. “Давай поразмыслим о том, что нашим бедным глазам выпала такая награда – лицезреть, а нашим низким сердцам поощрение – любить такую деву, что и величайшая вещь, которую может явить мир, – это ее красота, и в то же время самое малое, что достойно похвалы в ней, – это ее красота”. Ее прекрасные глаза “несравнимы с дневными звездами, которые они скрывают”, а сладчайшее дыхание – с сутью речей. Ни одно из внешних достоинств Урании не идет в сравнение с “вереницей ее несказанных добродетелей”<sup>43</sup>. Встреча с этой пастушкой одухотворяюще подействовала на неотесанных пастухов: «Не заставила ли нас, глупых, невежественных пастухов, одна лишь любовь к ней воспарить мыслями над обыденностью этого мира настолько, что великие ученые не пренебрегают беседой с нами? Не вынудило ли нас желание выглядеть достойными в ее глазах, в то время как другие спали, сидеть, наблюдая движение небес; когда иные бегали, играя в “бэйз”, пробегать глазами страницы ученых трудов; когда другие помечали своих овец, мы отмечали сами? Не обуздали ли она разумом наши желания и... не наделила ли очами Купидона? Разве в ком-либо еще... красота научила взиравших на нее добродетели?»<sup>44</sup>. Любопытно, что глубокое духовное перерождение, вызванное чувством к Урании, и обуздание страстей, бушевавших пастухов, разумом полностью соответствуют тому, что Мусидор описывал как “истинную любовь”<sup>45</sup>.

Именно в уста проницательного Клая вложен замысловатый намек на то, что за их простодушной влюбленностью в Уранию скрывается нечто большее, чем обычное увлечение. Рассуждая о том, как, скитаясь по опустевшим берегам, где встречали ее, пастухи неизбежно мысленно возвращаются к предмету своих вздохов (а это напоминало популярную в ту эпоху мнемоническую технику – “театр памяти”, в котором образы неких предметов или мест служат напоминанием о других понятиях или вещах), Клай убеждает приятеля не растравлять своих ран, ибо, подобно тому как те места, где они лицезрели Уранию, служат напоминанием о ее походке, голосе, манере и т.д., так и сами эти образы, воскрешенные в сознании, в свою очередь, служат как “места, предназначенные, чтобы пробудить память о более совершенных предметах”<sup>46</sup>. То есть чарующий облик пастушки – лишь знак, отсылающий к чему-то более важному, таящемуся за ним.

Скрытый символический подтекст можно усмотреть и в другой сцене первой книги “Аркадии”, в которой фигурирует живописное изображение Урании. Его описанию предшествовал следующий сюжет. Некая тщеславная красавица Артезия, воспользовавшись неосторожным обещанием своего рыцаря, весьма опытного воина, потребовала, чтобы он повсюду превозносил ее красоту и при любых дворах сражался с теми, кто считал, что дамы, которым они поклоняются, прекраснее. Ему было предписано забирать в виде трофеев портреты красавиц, чьи рыцари оказывались повержены. Одержимая гордыней Артезия решила выставить “галерею побежденных” на всеобщее обозрение, несмотря на то что многие из изображенных цариц и благородных дам, по общему мнению, превосходили ее красотой и попали в “плен” лишь из-за неопытности или неведения своих поклонников. Эта сюжетная линия позволила Сидни прибегнуть к экфрасису и дать подробное описание вымышленных изображений гордых и величественных красавиц, облаченных в золото и шелка, среди которых оказался и портрет скромной пастушки Урании. “Это была юная дева, которая, присев, вынимала шип из ноги ягненка. Ее взгляд был до такой степени сосредоточен, что казалось, эта маленькая ножка целиком завладела всеми ее мыслями; ее одежда была столь бедна, что не могла вызвать восхищения ничем, кроме того, что она заключала в себе. Близ нее лежали пастуший посох да фляга. Но при всей бедности ее красота была царственной и повелевала таким же множеством сердец, что и величайшая королева...”<sup>47</sup>.

Портрет Урании – единственный из всех, выделявшийся более сложной композицией. Рядом с девой появляется агнец, страдания которого вызывают у нее искреннее сопереживание и желание избавить его от мук. Правомерно ли видеть в ягненке христианский символ, аллюзию на страдания Спасителя, а во всей сцене – аллегория духовной любви и сострадания к нему? Во всяком случае, такое предположение не выглядит совершенно неоправданным, в особенности принимая во внимание то, какую идейную нагрузку нередко несут у Сидни образы, казалось бы, обыкновенных пастухов, в уста которых он, как и многие поэты его круга, вкладывал то неоплатонические монологи, то гражданские гимны, призывающие к защите истинной, протестантской веры. С легкой руки Сидни и поэтов его круга пастух – философ и воин приобрел особый статус в английской придворной поэзии и культуре XVI в.

Еще при жизни Сидни современники представляли и прославляли поэта под именем пастуха Филисида, поскольку в этой ипостаси он вывел себя в третьей эклоге “Аркадии”. В 1579 г. “Филисиду” посвятил свой “Пастушеский календарь” Э. Спенсер, а в 1581 г. Сидни появился в обличье рыцаря-пастуха, вооруженного посохом-копьем, на традиционном турнире в честь королевы, проводимом 17 ноября. После гибели поэта его неоднократно вспоминали как “великого пастуха, доброго Филисида”, отгонявшего “злого волка от ворот Элизы”, и “прекраснейшего пастыря наших зеленых пастбищ”<sup>48</sup>. Тот же мотив прославления Филисида-Сидни как носителя высших протестантских ценностей встречается у Спенсера в “Руинах времени”, у Л. Брискетта и других авторов посмертных элегий<sup>49</sup>. Итак, благодаря Сидни, Спенсеру, Дж. Пилу в образной системе английской литературы пастух сделался привычным олицетворением христианских моральных ценностей и добродетелей протестантского рыцарства, добрым

(но воинственным) пастырем, воплощавшим духовную чистоту и искреннюю веру его народа.

В “Аркадии” в аллегорические пастушеские одежды облачен не только ее автор – “Филисид”. В третьей эклоге последний исполняет песнь, которую услышал от Юбера Ланге, известного французского протестантского мыслителя и политического деятеля, именуемого в романе “лучшим пастухом, которого знал быстрый Истр”. (Эта “пастушеская песнь” представляет собой не что иное, как историко-философское рассуждение о том, каким образом человеку удалось выделиться из животного мира и возобладать над остальными одушевленными существами<sup>50</sup>). В эклогах Э. Спенсера, близкого друга Сидни, в облике пастушка появляется епископ Гриндел, а пастушки – королева Елизавета, в то время как ее отец, Генрих VIII, выступает в роли Пана-божества, которому поклоняются все пастухи. (Одновременно с этим Спенсер поясняет в примечаниях к своим стихам, что под Паном можно подразумевать и самого Христа как предводителя всех добрых пастырей<sup>51</sup>.) Данные примеры убеждают в том, что среди вымышленных Сидни селян могут встретиться и реальные исторические личности, и аллегорические персонажи. Во всяком случае, его читатель был вполне готов к подобной встрече приученный к этому литературной традицией.

Вернемся, однако, к загадочной деве Урании. Выше уже упоминались параллели между Уранией и Астреей, богиней справедливости, превратившейся в созвездие Девы. Тема ухода, а также грядущего возвращения Астреи была весьма распространенной в елизаветинской литературе, при этом известны случаи когда ее представляли в облике пастушки: в 1591 г. в спектакле “*Descensu Astraeae*”, устроенном в честь нового лорда-мэра Лондона, сценарий которого был написан Дж. Пилом, богиня Астрея, спустившаяся на землю, чтобы провозгласить наступление нового золотого века, представала в пастушеском платье с посохом и следующими словами на устах:

Паситесь, мои стада, средь отрадных зеленых равнин,  
Где божественный нектар переполняет берега<sup>52</sup>.

Итак, у Пила дева-пастушка возвращается, исполняя Вергилиево пророчество и возвещая наступление новых счастливых времен; у Сидни в первой же сцене пастушка демонстративно удаляется из Аркадии. Богатая литературная традиция интерпретации ухода Девы, “справедливой девы” Астреи Урании, представленная десятками авторов от Вергилия до Спенсера, должна была неизбежно пробудить в сознании читателя некие ассоциации, отголоски знакомой темы и навести на мысль о том, что в селянке Урании, возможно, также следует видеть богиню, лишь временно пребывающую среди людей. (Здесь невольно напрашивается цитата из “Пастушеского календаря” Спенсера, являющаяся переложением из Вергилия: “*O quam te memorens virgo? – O dea certe*”<sup>53</sup>.)

Косвенным образом на аллегорический смысл начальной сцены “Аркадии” указывало и оформление первой страницы текста в издании 1593 г. Единственный инициал, украшенный не просто орнаментом, а некой композицией, встречается в начале первой книги (т.е. именно в сцене ухода Урании). Литеру “I

фланкируют аллегорические фигуры Разума и Справедливости, каковые считались традиционными характеристиками небесной девы Астреи-Урании.

Таким образом, на наш взгляд, в сцене ухода девы-пастушки из Аркадии явно ощущается присутствие классической концепции утраченного золотого века и несовершенства реального мира, даже предстающего во всей его неотразимой красоте.

Итак, “покинутая” Аркадия пребывает, как и все вокруг, в “железном веке”, и, следовательно, в ней невозможен подлинный консонанс между чувствами и разумом, к которому следовало бы стремиться в идеале. К этой “музыкальной” метафоре Сидни прибегает, вспоминая о том, как суровый протестантский пастырь Юбер Ланге учил Филисида необходимости соблюдать

Точное созвучие между нашим разумом и желанием,  
В котором самые высокие ноты воспаряют к божественному,  
А самые низкие не опускаются и до толики дурного<sup>54</sup>.

Однако в отличие от своего наставника Сидни не слишком оптимистичен в оценке подлинной человеческой природы. Наблюдая за тем, как развивается интрига романа и эволюционируют характеры героев, он в духе маньеристических тенденций своего времени не склонен обольщаться относительно способности разумного начала в человеке восторжествовать над его телесной сущностью и эмоциональными порывами. Нисколько не отказывая своим героям в благородстве изначальных побуждений и стремлении к высокому, он тем не менее убедительно демонстрирует торжество природного влечения к наслаждению над трезвыми предписаниями рассудка.

На невозможность осуществления в реальном, посюстороннем мире платонического идеала гармонии духовного и телесного начал, а тем более окончательного торжества разума над страстями автор недвусмысленно указывает в сцене театрализованного поединка, разыгранного рыцарями, вступающими на стороне Разума, и воинством его противника – Страсти. Ни одна из противоположных сторон до конца “битвы” так и не признает аргументов оппонента, и, невзирая на уговоры смириться под ударами Разума, рыцари Страсти предпочитают оказаться заведомо неправыми, но не надевать ярма и не каяться в прежних радостях и удовольствиях. Примирение извечных соперников, по мнению автора, как и самих участников агона, возможно лишь за пределами земного мира, там, где царит божественный закон, умерщвляющий любые страсти и посрамляющий человеческий разум<sup>55</sup>.

Таким образом, отталкиваясь от античного мифа об Аркадии и интерпретируя его в духе неоплатонизма, Сидни существенно смещает привычные акценты. Если в предшествующей литературной традиции основная оппозиция, применительно к Аркадии, выстраивалась между суетной городской жизнью и идиллическим сельским миром, испорченностью и порочностью “цивилизации”, с одной стороны, и простодушием селян – с другой, то у Сидни водораздел пролегает между прекрасным и весьма привлекательным земным миром, в котором преобладает чувственность, а рассудок и дух оказываются не в силах противостоять страстям, и миром горним, в котором только и возможны торжество высшей духовной любви, гармония разума и воли и согласие их с божественным порядком.

<sup>1</sup> О признании литературных достоинств и популярности “Аркадии” Я. Санназаро и “Дианы” Монтмайора в Англии косвенным образом свидетельствует тот факт, что их издания присутствуют в составе оксфордской Бодлеянской библиотеки, основатель которой, Т. Бодлей, при ее формировании отдавал предпочтение серьезным научным трудам и лишь выдающимся литературным произведениям. В каталоге 1605 г. они значатся как “Arcadia de M. Giac. Sannazaro. Il Sonnette et Canzoni. Ven. 1549. In. 8\*”; “Dian del Monte-Mayor. Ant. 158. In 8\*” (P. 392, 354).

<sup>2</sup> Поскольку тексты “Аркадии” известны в нескольких редакциях (так называемые “Новая” и “Старая” версии), следует оговорить, что наиболее удобным в целях данного исследования автору показалось издание “Новой Аркадии”, подготовленное Морисом Эвансом в 1977-м и воспроизведенное в 1987 г. (The Countess of Pembroke’s Arcadia. L., 1987), поскольку оно учитывает разночтения в ранних редакциях “Новой” и “Старой” Аркадии. Автору также было доступно издание “Аркадии” 1593 г.

<sup>3</sup> Полибий. Истории IV, 20.

<sup>4</sup> Овидий. Фасты II, 289; Ювенал. Сатиры VII, 160.

<sup>5</sup> Вергилий. Буколики // Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971.

<sup>6</sup> Подробнее о тенденциях в восприятии Аркадии см. эссе Э. Панофского: *Panofsky E. Et in Arcadia ego: On the conception of transience in Poussin and Watteau // Philosophy and history / Ed. by R. Klibansky H.J. Paton. Oxford, 1936; Idem. Et in Arcadia Ego. Пуссен и эллигическая традиция // Панофский Э. Смысл-толкование изобразительного искусства. СПб., 1999.*

<sup>7</sup> *Sidney Ph. The Countess of Pembroke’s Arcadia. L., 1987. P. 112 (далее – Arcadia).*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 171.*

<sup>9</sup> *Ibid. P. 75.*

<sup>10</sup> *Ibid. P. 83–84.*

<sup>11</sup> *Ibid. P. 115.*

<sup>12</sup> Едва ли можно согласиться с мнением М. Эванса о том, что в книге Сидни наличествуют “две Аркадии” – литературная и приближенная к реальности. По нашему мнению, Аркадия у него едина, совмещающая в себе и некоторые идеальные черты, и отталкивающую реальность.

<sup>13</sup> *Ibid. P. 236.*

<sup>14</sup> *Ibid. P. 95–96; см. также: Mc Coy R.C. Sir Philip Sidney rebellion in Arcadia. New Jersey, 1979.*

<sup>15</sup> *Arcadia. P. 494.*

<sup>16</sup> *Ibid. P. 109.*

<sup>17</sup> *Ibid. P. 113.*

<sup>18</sup> Друг Сидни поэт Ф. Грэвил, издатель “Аркадии”, полагал, что замысел автора состоял в том, чтобы “превратить голые философские построения в чреватые жизнью (pregnant) образы и посредством их в первую очередь на примере монархов, воочию продемонстрировать возвышение, состояние и падение государей, смену правительств и законов, череду предательств, борьбу кланов, а также все прочие ошибки и перемены в публичных делах” (*Greville F. Life of Sir Philip Sidney. Oxford, 1906. P. 15–16*).

<sup>19</sup> *Evans M. Introduction // The Countess of Pembroke’s Arcadia. P. 21.* Ф. Грэвил также полагал, что, когда речь заходила о “частных лицах”, Сидни намеревался показать их в разных состояниях – “милости, немилости, процветания, вражды, возвышения, ссор, взаимопонимания, отдыха, гостеприимства, труда и прочих случаев личных удач и неудач” (*Greville F. Op. cit. P. 16*).

<sup>20</sup> *Addleshaw P. Sir Philip Sidney. N.Y.; L. 1909. P. 6.*

<sup>21</sup> О жанровом своеобразии “Аркадии” Сидни и ее месте в европейской литературной традиции эпсхи Ренессанса см.: *Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. Гл. 6.*

<sup>22</sup> “Истинная любовь имеет в себе такую превосходную природу, что она преобразует самую сущность влюбленного в то, что он любит... поглощая его путем тайной внутренней работы. И в этом такой тип любви подражает высшей [любви] (the excellent)” (*Arcadia. P. 133*).

<sup>23</sup> *Ibid. P. 134.*

<sup>24</sup> *Ibid. P. 132–133.*

<sup>25</sup> *Ibid. P. 135.*

<sup>26</sup> *Ibid. P. 136.*

<sup>27</sup> *Ibid. P. 137.*

<sup>28</sup> *Ibid. P. 185.*

<sup>29</sup> *Ibid. P. 229.*

<sup>30</sup> *Ibid. P. 189.*

<sup>31</sup> *Ibid. P. 134.*

<sup>32</sup> *Ibid. P. 435.*

<sup>33</sup> *Ibid. P. 330, 649.*



<sup>34</sup> Ibid. P. 865.

<sup>35</sup> Пирокл, начиная завидовать тысячеглазому Аргусу и сторукому Бриарею, борясь со слабым сопротивлением, которое стремилось быть сломлено, дает мне повод оставить его в столь счастливом положении" (Arcadia. P. 867).

<sup>36</sup> Ibid. P. 213.

<sup>37</sup> Ibid. P. 213, 377.

<sup>38</sup> Yates F.A. Astraea. The imperial theme in the sixteenth century. L., 1975. P. 30–33.

<sup>39</sup> Ibid. P. 29–87.

<sup>40</sup> Круг последний настал по вещанью пророчицы кумской,  
Сызнава ныне времен зачинается строй величавый,  
Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство.  
Снова с высоких небес посылается новое племя.  
К новорожденному будь благосклонна, с которым на смену  
Роду железному род золотой по земле расселится.  
Дева Луцина! Уже Аполлон твой над миром владыка.  
При консулате твоём тот век благодатный настанет.

*Вергилий. Буколики. Эклога IV // Публий Вергилий Марон. Указ. соч. С. 40.*

<sup>41</sup> В данном случае имеется в виду точная передача фразы "Я [есть] и в Аркадии" в отличие от широко распространенной, но по сути неверной версии "И я был в Аркадии".

<sup>42</sup> Arcadia. P. 61–62.

<sup>43</sup> Ibid. P. 61, 63.

<sup>44</sup> Ibid. P. 64.

<sup>45</sup> См. прим. 22.

<sup>46</sup> Arcadia. P. 63.

<sup>47</sup> Ibid. P. 160.

<sup>48</sup> Peele G. Polyhymnia // Peele G. Works. L., 1888. Vol. 2. P. 292.

<sup>49</sup> The works of Edmund Spenser. Ware, 1995. P. 478, 547–560.

<sup>50</sup> Arcadia. P. 705.

<sup>51</sup> The works of Edmund Spenser. P. 434.

<sup>52</sup> Peele G. Works. L., 1881. Vol. 1. P. 363.

<sup>53</sup> The works of Edmund Spenser. P. 435.

<sup>54</sup> Arcadia. P. 705.

<sup>55</sup> **"Разум.** Хотя мы не можем одержать верх, наше дело правое.

**Страсти.** Да возобладаем мы, и пусть мы будем неправы!

**Разум.** Но Страсти, смиритесь наконец под ударами Разума.

**Страсти.** А что мы приобретем, оказавшись под его ярмом?

**Разум.** Ваши радости станут постоянными.

**Страсти.** Но тогда нам придется научиться жалобно каяться.

**Разум.** Конечно, каяться, но это будет благотворно для вас.

**Страсти.** Откуда нам это знать, если мы лишаемся радостей настоящего.

**Разум.** Вы этого не знаете, но зато знает Разум.

**Страсти.** Однако пока ему не удалось этого доказать.

**Разум и Страсти вместе:**

Тогда давайте уступим место божественным законам.

Которые убивают Страсти и затмевают Разум".

(Общие объятия)

Arcadia. P. 408.

# “ПАМЯТНИК ВЕЧНЫЙ СЛЕЗ МОИХ”: МИФ О ВЕНЕРЕ И АДОНИСЕ В “НОВОЙ АРКАДИИ” ФИЛИПА СИДНИ

*В.А. Мусвик*

Роман известного писателя английского Возрождения Филипа Сидни (1554–1586) “Новая Аркадия”<sup>1</sup> исследователи часто называют одним из самых сложных для современного понимания произведений елизаветинской эпохи. В представлении большинства тех, кто пишет об “Аркадии”, этот роман – своего рода “паутина” значений и смыслов, в том числе восходящих к античной мифологии<sup>2</sup>, полностью “распутать” которую невозможно. Подобного рода эффект создается во многом за счет одной из особенностей “Новой Аркадии” – включенности основных сюжетных линий романа в мифологический контекст, создаваемый различными художественными средствами: постоянным упоминанием различных мифологических сюжетов, имен греческих и римских богов и героев, сложной системой сравнений и аллюзий. Большинство работ, в той или иной степени затрагивающих вопрос об античной мифологии в “Аркадии”, посвящено в основном точности воспроизведения деталей таких мотивов и тем целям, которые Сидни ставил перед собой, включая различные мифологические сюжеты в роман (например, создание особого “эзопова языка”, на котором можно было бы говорить о елизаветинской реальности<sup>3</sup>, или морально-дидактические задачи<sup>4</sup>). Представляется, однако, что не менее интересны форма, в которой функционирует в “Новой Аркадии” античный миф, и способы его включения в повествовательную ткань романа, позволяющие увидеть как особенности творческого метода Филипа Сидни, так и место античной мифологии в целом в системе эстетических и общекультурных представлений XVI в.

Показателен в этой связи миф о Венере и Адонисе, упоминаемый в одном из эпизодов III книги “Новой Аркадии”. Согласно сюжету, влюбленный принц Амфиал отправляется навестить свою пленницу принцессу Филоклею, чтобы сказать ей о своей любви. Он тщательно выбирает костюм, готовит длинную речь, а затем входит в ее покои. Здесь он видит картину, лишающую его дара речи и заставляющую долгое время стоять и молча смотреть на объект своей страсти: “...и, одевшись так, он вошел в покои Филоклеи; и увидел ее, так как комната была очень хорошо освещена, сидящей на той стороне постели, которая примыкала к окну, из-за чего на нее падала тень, какой хороший художник мог бы оттенить красоту Венеры, когда последняя под сенью деревьев горевала о смерти Адониса; ее руки и пальцы были переплетены, плечами она опиралась на спинку кровати, а на голове ее был шарф, почти наполовину закрывавший глаза, но пробивавшиеся из-под него лучи так неотрывно были направлены на стену перед ними, что, казалось, могли своей силой изменить, но не оживить объект ее скорби. И так они оба оставались долгое время: он – не осмеливаясь ее потревожить, она – не замечая его, пока наконец [...] она не услышала, как он поправил свой плащ, и, заметив его, не поднялась ему навстречу со скорбным выражением лица. И в этой книге красоты нельзя было прочесть ничего, кро-

ме горя, потому что любезность была из нее безжалостно вымарана, а гнева там никогда и не было”<sup>5</sup>.

Литературным источником данного эпизода, по всей видимости, стали “Метаморфозы” Овидия (X. 300–524, 708–739), хотя данный сюжет мог быть известен Сидни и по другим произведениям и мифологическим компиляциям (например, по “Мифологической библиотеке” Аполлодора<sup>6</sup>). Согласно Овидию, Адонис – сын от кровосмесительного брака кипрского царя Киниры и его дочери Мирры, воспылавшей к отцу противоестественной страстью. Сжалившись над ее отчаянием, боги превратили Мирру в дерево, из ствола которого родился Адонис. Случайно оцарапанная луком своего сына Амура, Венера прониклась страстью к прекрасному юноше и стала его спутницей, предпочитая его отныне “даже небу”. Однако, раненный диким вепрем на охоте, Адонис погиб. Горько оплакав его смерть, Венера превратила своего возлюбленного в прекрасный цветок:

...С высот увидала эфирных:  
Он бездыханен лежит, простертый и окровавленный.  
Спрянула и начала себе волосы рвать и одежду,  
Не заслужившими мук руками в грудь ударяла,  
Судьбам упреки глася, – “Но не все подчиняется в мире  
Вашим правам, – говорит, – останется памятник вечный  
Слез, Адонис, моих; твоей повторенье кончины  
Изобразит, что ни год, мой плач над тобой неутешный!  
Кровь же твоя обратится в цветок”<sup>7</sup>.

Известный исследователь творчества Сидни Виктор Скреткович считает, что именно эти строки из “Метаморфоз” о горе Венеры стали основой для сидневского описания скорби Филоклеи по ее возлюбленному Пироклу<sup>8</sup>. Это мнение трудно подтвердить или опровергнуть: в XVI в. данный античный мифологический сюжет был широко распространен в литературе и до и после Сидни. Отчетливый эротический подтекст, динамизм, красота образов сделали его любимой основой как для художественных произведений на сюжет мифа (“Венера и Адонис” Шекспира, “Адонис и Венера” Лопе де Веги и др.), так и для различного рода метафор и аллюзий. В целом сравнения влюбленной женщины с Венерой, мучимой страстью по Адонису или горящей об умершем любовнике, стали привычными в литературе еще со времен Феокрита<sup>9</sup>, постепенно превратившись в одно из клише. Таким образом, поиск точного литературного источника сидневского сравнения – занятие достаточно бесплодное.

Попытка определить визуальный источник данного эпизода представляется на первый взгляд задачей куда более увлекательной. И в первую очередь потому, что перед нами описание, которое стремится посредством привычных для литературного произведения средств – метафор, аллюзий, сравнений, иными словами, с л о в – создать иллюзию в и з у а л ь н о г о описания. Само построение фразы как бы повторяет взгляд зрителя (от рук Филоклеи к ее плечам, затем к голове и глазам), текст призван передать красоту визуального образа, создать впечатление, что перед читателем – живописное произведение (вплоть до игры света и тени). Слова, таким образом, становятся цветом, краской, жестом, а читатель текста как бы превращается в зрителя, стоящего перед картиной. Опи-

сание Филоклеи настолько красочно, что современный исследователь текста Сидни невольно вовлекается в игру и начинает искать его потенциальный источник (или источники). Однако существовала ли в действительности картина, которую описывает автор “Аркадии”, и насколько вообще правомерен ее поиск?

XVI–XVII вв. оставили бесчисленные живописные и графические изображения Венеры и Адониса. Данный мифологический сюжет был не менее популярен в изобразительном искусстве, чем в литературе: к мифу обращались, например, Джорджоне, Тициан, Тинторетто, Веронезе<sup>10</sup>, Рубенс, художники школы Фонтенбло; их произведения были растиражированы на многочисленных гравюрах. В 80-е годы XVI в. – время, когда создавалась “Новая Аркадия”, – существовало несколько вариантов трактовки мифа о Венере и Адонисе в живописи. Первый представлял Венеру, влюбленную в Адониса, чаще всего в тот момент, когда она, вполне в согласии с “Метаморфозами” Овидия, умоляет Адониса не идти на охоту (как, например, на известной картине Тициана “Венера и Адонис” 1553 г. из музея Прадо). Это полотно было наиболее известным изображением Венеры и Адониса во второй половине XVI в. Оно стало основой для многочисленных подражаний, было широко представлено на гравюрах, воспроизводившихся начиная с 1559 г. (а возможно, и ранее). Оригинал картины, очевидно, побывал в Лондоне в 1554 г.<sup>11</sup> Не менее известными были изображения Венеры, оплакивающей Адониса. В этой иконографической традиции было принято либо изображать обоих героев рядом (в момент гибели Адониса, мертвого Адониса и плачущую над ним Венеру и т.д.), либо одну богиню любви, печальную и убитую горем, в окружении нимф и пастушек.

Более пристальный взгляд на указанные трактовки сюжета о Венере и Адонисе, однако, дает основания утверждать: в описании Филоклеи как Венеры Сидни не повторяет детали ни одного из тех изображений, которые могли быть ему известны. Визуальный источник данного эпизода “Новой Аркадии” должен одновременно удовлетворять слишком многим условиям. Во-первых, он должен представлять опечаленную Венеру в полном одиночестве (без Адониса, нимф или пастушек). Во-вторых, сидневская Венера полулежит на кровати, но не обнажена. Ее голова покрыта легкой вуалью или шарфом, а свет падает из находящегося рядом с кроватью окна. Однако подобного изображения Венеры, оплакивающей Адониса, насколько нам известно, в конце XVI в. не существовало. В то же время отдельные мотивы описания Филоклеи как Венеры встречаются на картинах, непосредственно не относящихся к данному сюжету. С одной стороны, в XV–XVI вв. изображения, представляющие лежащих обнаженных героинь античной мифологии (в том числе Венеру), были весьма популярны<sup>12</sup>. Достаточно вспомнить, например, тициановских “Даная” (1546 г. из музея Каподимонте в Неаполе и 1553–1554 гг. из Прадо), его же “Венеру с Амуром и органистом” (1548, также из Прадо) или многочисленные вариации на тему обнаженной нимфы Лукаса Кранаха Старшего, весьма близкие по композиции к сидневскому описанию. С другой стороны, тип изображения женщины с опущенной головой, грустно-сосредоточенным взглядом и глазами, наполовину прикрытыми легкой вуалью, часто встречался у художников Северного Возрождения, причем как на картинах на мифологические и библейские темы (ср., например, “Венеру и Купидона”, ок. 1530, Берлин-Далем, Картинная галерея или

“Богоматерь с младенцем” 1518 г. из Кунстхалле, Карлсруэ, того же Кранаха), так и на женских портретах (“Портрет Марии Морель” Ганса Мемлинга 1480 г. из Музея Мемлинга в Брюгге; “Портрет молодой женщины” Рогира ван дер Вейдена 1455 г. из Национальной галереи Вашингтона или некоторые портреты мастеров школы Фонтенбло).

Иными словами, цельность созданного Сидни “визуального” описания Филоклея, столь очевидная на первый взгляд, на поверку оказывается мнимой: как невозможно найти единый литературный источник для популярного в литературе XVI–XVII вв. мотива-клише “влюбленная женщина, как Венера, горящая по Адонису”, так не существует и одной картины, которую Сидни взял бы за основу данного описания. В целом оно скорее выдает очарование автора “Аркадии” произведениями европейской живописи<sup>13</sup>, чем желание точно следовать в описании деталям какой-либо одной картины. Кроме того, ряд мотивов мог прийти в это “визуальное” описание не только из произведений изобразительного искусства, но и из невизуальных источников. Так, вышеупомянутый мотив легкой вуали был весьма распространенным и в литературных источниках: от цицероновско-плиниевско-квинтилиановского описания живописца Тиманта, изобразившего отца Ифигении с лицом, закрытым покрывалом<sup>14</sup>, до излюбленных сидневских мотивов вуали, покрова, завесы, постоянно присутствующих в “Новой Аркадии”. Интерес к ним объясняется как композиционными причинами (сюжетная роль, которую в романе играют приемы травестирования и переодевания), так и всем кругом морально-нравственных проблем, затрагиваемых в “Новой Аркадии” (вопросы об истинной и ложной красоте, кажущемся и настоящем; представления о поэзии как о сахарной оболочке, покрывающей горькую пилюлю, и о “пастушеских лохмотьях”, скрывающих истину от непосвященных, и т.д.).

Итак, рассматриваемый образ дробится на составляющие, его невозможно свести к единому источнику, визуальному или литературному. Перед нами в данном случае, скорее, не описание реально существовавшего изображения, а так называемая “говорящая картина” (англ. “speaking picture”) – одно из важнейших понятий литературной теории и эстетики чинквеченто, соотносящееся с некоторыми риторическими терминами (“эвиденция”/“энаргея”, “экфразис”, “прозопопея”/“олицетворение”, “гипотоза”, “диаптоза”/“наглядное представление”, “характеризм”<sup>15</sup>). “Говорящая картина” для авторов XVI в. – это и теоретическое представление, и практическая техника, и моральное понятие. Она одновременно указывает на особые отношения “родства”, которые автор XVI в. видел между словом и визуальным образом, и является продолжением аристотелевского принципа мимесиса, во многом являющегося основой вышеуказанного “дробления” мифологического образа.

С одной стороны, эпизод с Филоклеем как Венерой включен в весь ряд метафор, аллюзий, описаний, сравнений, рассчитанных на визуальное восприятие в “Новой Аркадии” – романа, отличающегося повышенным вниманием к внешней зрелищности. Описания, сопрягающие слово и изображение, представлены здесь на всех уровнях поэтики – композиционном, сюжетном, словесном. Все в романе блестит, сияет; автор упивается красивым и ужасным (безобразным), будь то блеск оружия, подобный всполоху молний, лучи, которые посылают

глаза героинь, сияющая незапятнанностью добродетель или отрубленные руки и головы в сценах сражений. У современного читателя может сложиться впечатление некоторой “избыточности”: с нашей точки зрения, подобные образы либо слишком, до смешного “прекрасны”, либо чересчур “ужасны”, натуралистичны. И уж совсем не к месту кажутся затянутые описания драгоценностей, картин или так называемых “импрес” – ведь такие описания, с точки зрения современного читателя, непомерно утяжеляют повествовательную ткань романа, останавливают развитие сюжета. Однако образы, подобные Филоклее как Венеры, своеобразные “tableaux vivants” (ср., например, сцены мнимой казни Филоклеи и Памелы<sup>16</sup>, описания Филоклеи, предающейся меланхолии<sup>17</sup>, Аргалуса и Партении, читающих книгу<sup>18</sup>, и т.д.), для современников Сидни не являлись неким искусственным “довеском” к действию, вызванным стремлением пощекотать нервы читателя. Они были, скорее, непременной частью конкретных эпизодов романа: в большинстве случаев визуальный образ является своеобразной кульминацией всего отрывка и своего рода “сконцентрированным” выражением высказанной мысли, словно ставя точку в полемике или споре. Без него образ не является полным. Подобного рода “говорящие картины” наряду с другими явлениями культуры XVI в. (например, книги эмблем и девизов<sup>19</sup>, возрождение визуализирующего “искусства памяти”<sup>20</sup>, увлечение авторов XVI в. жанрами, делающими установку не на текстовую, но на изобразительную подачу материала<sup>21</sup>) отражают иное (по сравнению с современным) отношение к “визуальности”. Эпоха второй половины XVI – начала XVII в. “одержима” проблемой связи слова и изображения, идеями о зрительной наглядности слова и словесности зрительного образа. Само возникновение понятия “говорящая картина”, безусловно, было связано с распространенным в XVI в. представлением о родстве поэзии и живописи<sup>22</sup>; вместе они являлись одной из составляющих системы “визуальной эпистемологии”, существовавшей на рубеже XVI–XVII вв.<sup>23</sup>

С другой стороны, если установка “говорящей картины” на внешнюю зрелищность, броскость сопрягают ее с позднеренессансным вниманием к “визуальности”, то эклектичность и крайняя обобщенность такого образа (и здесь проблема использования мифа в “Новой Аркадии” вновь актуализируется) ставит его в один ряд с позднеренессансными представлениями о вымысле, правдоподобии и мимесисе, которые Сидни и его современники разрабатывали в литературной теории. В трактате “Защита поэзии” (год публикации – 1595) Сидни определяет поэзию<sup>24</sup> как «искусство подражания, ибо таким образом Аристотель определяет ее в понятии “mimesis”, т.е. “воспроизведение, подражание или живописание”; говоря метафорически, поэзия – это говорящая картина, имеющая целью наставлять и улаживать»<sup>25</sup>.

В современном обыденном сознании, да зачастую и в литературоведческих работах, понятие “правдоподобие” фактически сомкнулось с термином “жизнеподобие” – оба понимаются как “реалистическое”, почти рабское следование некой “действительности”, существующей вне текста. Такое понимание термина “правдоподобие”, однако, не соответствует толкованию этого принципа Аристотелем и его ренессансными последователями<sup>26</sup>. С точки зрения современной теории литературы аристотелевское правдоподобие соотносится не с понятием “жизнеподобие” (или отчасти с синонимичным понятием “реализм”), но с дру-

гим термином – понятием “типизации”<sup>27</sup>. По Аристотелю, поэзия отличается от истории в основном тем, что “поэзия говорит о более общем, история – о единичном”<sup>28</sup>. Иначе говоря, историк ориентируется на действительные единичные факты, поэт – на правдоподобные, вероятные, типичные. От отнюдь не обязан говорить о том, что реально существует (“природа”) или случилось (“история”) – задача поэта говорить о том, “что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или необходимости”<sup>29</sup>. При этом поэт отнюдь не вымышляет предметы – он опирается на их идею, первообраз, постоянные и непреходящие. Его основное призвание и задача – не копировать окружающую действительность или исторические события, не описывать несовершенные воплощения идей в мире, но, витая “в зодиаке своего воображения” (выражение Сидни), осуществлять свой собственный отбор, руководствуясь высшим законом добродетели, ведь “конечной целью всякого земного знания является доблестный образ действия”<sup>30</sup>.

Итак, поэт, согласно Сидни, не имеет права слепо копировать ни окружающую действительность, ни историю, ни литературные и визуальные источники, а должен на основе знания о них создавать свой собственный синтез. Поэтому и “говорящая картина” отнюдь не призвана воссоздавать детали картины реальной, опираться на конкретный источник; ее цель – дать нечто вроде обобщенного образа. Именно в связи с этим все попытки современного исследователя свести анализ такого образа только к поиску одного или нескольких визуальных или литературных источников, которые знал Сидни, заранее обречены на провал, ибо задача автора “Аркадии” – их переосмыслить, скомбинировать и создать на этой основе некий новый синтез. Этим же принципом руководствуется Сидни и при использовании отдельных мифологических мотивов в романе, практически никогда, за исключением очень редких случаев, не пересказывая отдельные мифы. Фактически детали мифа о Венере и Адонисе (кто родил Адониса, конфликтовала ли Венера с Персефоной или Артемидой, как погиб Адонис) не представляют для автора “Аркадии” особого интереса. Важнее “отсылка” к определенному античному сюжету. Следуя ренессансной традиции использования античного мифа, Сидни “переодевает” мир реальности вокруг и художественный мир романа “в одежды мифологической образности, соотнося его с идеальным началом античной мифологии”<sup>31</sup>. Венера, горящая об Адонисе, для современников Сидни – образ хрестоматийный, клишированный. Такими же клише являются и другие мифологические мотивы, с помощью которых создается представление о Филоклее: в других эпизодах романа, в мечтах Амфиала, в авторских описаниях она сравнивается с Венерой из различных античных мифов, ассоциируется с Дианой, Данаей, Дафной, Еленой, Антипой, Прозерпиной и даже с Лаурой Петрарки<sup>32</sup>.

Таким образом, античный миф сам по себе является не более чем “полой оболочкой”, важной как некая “точка отсчета”, как аллюзия и знак, которые одновременно включают читателей в круг посвященных и исключают из него тех, кто не может этой аллюзии понять. Античная мифология для автора конца XVI в. – это уже не некое самоценное явление, детали которого нужно постоянно переоткрывать и освобождать от позднейших напластований, а некая система “меток” для реальности, “готовый” язык, отточенный предшественниками.

Действительно, из подобного рода мифологических аллюзий складывается подтекст “Новой Аркадии”, его второй мифологический пласт. Однако этот пласт значений сосуществует с другими – вполне равновеликими ему – пластами романа (например, миром опоэтизированного средневекового рыцарства, реальной древнегреческой истории или елизаветинской современности). Соединение же несложных мотивов из разных источников позволяет Сидни создать ряд новых смыслов, поставив тем самым читателя, вполне в духе других авторов – любителей парадоксов рубежа XVI–XVII вв., в тупик новизной трактовки и “сочленений” разных мифологических образов, дешифровать которые невозможно при помощи простого логического усилия или путем обращения к первоисточникам. Сидневская система мифологических аллюзий позволяет увидеть Вселенную в ее неразрывном единстве, одновременно указав на множественность ее ликов, неисчерпаемость ее значений. И это соединение эклектики и попыток синтеза вполне в духе сомневающейся и одновременно ищущей новое единство эпохи второй половины XVI в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> “Аркадия” Филипа Сидни существует в трех различных редакциях: так называемых “Старой Аркадии” (Old Arcadia), “Новой Аркадии” (New Arcadia) и “Аркадии”, составленной из двух первых версий романа (Complete Arcadia). Предметом данного исследования является “Новая Аркадия” – второй, незавершенный вариант романа, опубликованный посмертно в 1590 г. другом и первым биографом Сидни Фулком Гревилем (The Countesse of Pembrokes Arcadia, Written By Sir Philippe Sidney. London. Printed for William Ponsonbie. Anno Domini. 1590). Сноски даются по академическому изданию “Новой Аркадии” (в дальнейшем – NA): Sidney P. The Countess of Pembroke's Arcadia: the New Arcadia / Ed. V. Skretkowicz. Oxford; New York, 1987.

<sup>2</sup> Под “античной мифологией” в данной статье подразумевается круг античных сюжетов, заимствованный авторами эпохи Возрождения из произведений античных (и более поздних) авторов и приспособленный ими для собственных нужд. Рассмотрение иных определений термина “миф”, одного из самых спорных и дискуссионных понятий современной литературной теории, не входит в наши задачи.

<sup>3</sup> См.: Worden B. The sound of virtue: Sidney's *Arcadia* and Elizabethan politics. New Haven; London, 1996.

<sup>4</sup> См.: Davis W.R. A map of Arcadia: Sidney's romance and its tradition // Sidney's Arcadia. New Haven; London, 1965. P. 1–179.

<sup>5</sup> NA. III. P. 321–322. Перевод мой.

<sup>6</sup> Аполлодор I. 3.3. и III. 14.3–4. См. также комментарий к данному сюжету в кн.: Аполлодор. Мифологическая библиотека. М., 1959. С. 176. О других источниках мифа см. подробнее: Адонис // Мифы народов мира. М., 1997. Т. 1. С. 47–49.

<sup>7</sup> Овидий. Метаморфозы. X. 720–728 (цит. по изд.: Публий Овидий Назон. Метаморфозы / Пер. С.В. Шервинского. М.; Л., 1937. С. 218).

<sup>8</sup> Skretkowicz V. Commentary // NA. P. 560.

<sup>9</sup> Феокрит. Идиллии. III. 46–49: “Что же? Адонис-пастух, свое стадо по всеям гонявший, / Разве не мог он разжечь Киферею до страстного пыла, / Так что от трупа его она оторваться не может?” (цит. по: Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы / Пер. и комментарий М.Е. Грабарь-Пассек. М., 1958. С. 22–23).

<sup>10</sup> О популярности мифа в живописи свидетельствует, например, пристрастие Паоло Веронезе, неоднократно обращавшегося к трактовке данного сюжета, к изображению Венеры и Адониса.

<sup>11</sup> См. два письма Тициана – к Хуану де Бенавидес и Филиппу Испанскому в изд.: Bottari G.G., Ticozzi S. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII. Milano, 1822–1825. Vol. 2. P. 27f; Vol. 1. P. 330f. Несмотря на путаницу с датировкой писем, оба были, по всей видимости, написаны до 10 сентября 1554 г. 6 декабря того же года Филипп Испанский написал Франсиско де Варгасу в Венецию о прибытии картины в Англию (см.: Crowe J.A., Cavalcaselle J.B. Titian: his life and times. L., 1877. Vol. 2. P. 509).

<sup>12</sup> Подробнее о традиции см., например, в кн.: Titian's Venus of Urbino / Ed. R. Goffen. N.Y., 1997.



<sup>13</sup> Подобные изображения могли быть знакомы Сидни не только по гравюрам, но и по оригиналам картин: до создания “Новой Аркадии” Сидни два раза побывал в Европе – в 1572–1575 и 1577 гг. Во время первой из европейских поездок он посетил Париж, Вену, Венецию, Флоренцию, Прагу, Дрезден, Франкфурт и другие города, был принят при дворах Валуа и Габсбургов, во время второй был посланником Елизаветы к императору Рудольфу II. См. об этом, например: *Wallace M.W. The life of Sir Philip Sidney*. Cambridge, 1915; *Osborn J. Young Philip Sidney, 1572–1577*. New Haven; London, 1972.

<sup>14</sup> *Плиний Старший*. Естественное. XXXV. 73. “А что касается Тиманта, у него было очень много изобретательности. Это ведь ему принадлежит Ифигения, прославленная вдохновениями ораторов, – и он написал ее стоящей у алтаря в ожидании смерти, а, всех написав скорбными, в особенности дядо, и исчерпав все возможные выражения горести, лицо самого отца скрыл под покрывалом, потому что не мог показать его соответственно” (цит. по: *Плиний Старший*. Естественное. Об искусстве / Пер. с латыни и прим. Г.А. Тароняна. М., 1994. С. 93). Описание картины Тиманта встречается также у Цицерона (Оратор. 74), Валерия Максима (VIII. 11. ext. 6) и Квинтилиана (II. 13.3). Подробнее см. “Комментарий”: *Плиний Старший*. Указ. соч. С. 518.

<sup>15</sup> См. подробнее: *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 147; *Bath M.* Speaking pictures: English emblem books and Renaissance culture. L.; N.Y., 1994. P. 54–55.

<sup>16</sup> NA. III. P. 425, 431.

<sup>17</sup> Ibid. P. 329.

<sup>18</sup> Ibid. P. 371.

<sup>19</sup> О книгах эмблем существует большое количество работ. Наиболее интересными с точки зрения темы данной статьи нам представляются следующие исследования: *Bath M.* Op. cit.; *Daly P.* Literature in the light of the emblem. Toronto, 1979; *Emblemes et Devises Au Temps de la Renaissance* / Ed. M.T. Jones-Davis. P., 1981.

<sup>20</sup> См. об этом, например: *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997.

<sup>21</sup> Ср. книги костюмов Слиперия, Вечеллио, Буассара, Д’Хезра и др., атласы и “топографические” гравюры Ортелиа, Меркатора, Гольциуса.

<sup>22</sup> См. об этом, например: *Крайнева И.Б.* Эстетика живописи кваттроченто и античная идея о родстве живописи и поэзии // Культура эпохи Возрождения. Л., 1986. С. 80–88; *Lee R.W.* ‘Ut Pictura Poesis’: The humanist theory of painting // *Art Bulletin*. 1940. N 22. P. 197–269; *Lyons J.D.* Speaking in pictures, speaking of pictures: Problems of representation in the seventeenth century // *Mimesis: From mirror to method*. Augustine to Descartes / Ed. J.D. Lyons, S.G. Nichols, Jr. Hanover. L., 1982. P. 166–187; *Fehl P.P.* Poetry and the entry of the fine arts into England: ‘Ut Pictura Poesis’ // *The age of Milton: Backgrounds to seventeenth-century literature* / Ed. C.A. Patrides, R.B. Waddington. Manchester, 1980. P. 273–306.

<sup>23</sup> О системе “визуальной эпистемологии” см., например: *Мухайлов А.В.* Op. cit.; *Harth E.* Ideology and culture in seventeenth-century France. Ithaca, 1983. P. 23–24; *Chew S.C.* The virtues reconciled: An iconographic study. Toronto, 1947.

<sup>24</sup> Термин “поэзия” в литературной теории XVI в. был близок к современному понятию “художественная литература”.

<sup>25</sup> *Сидни Ф.* Защита Поэзии / Пер. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Общ. ред. Н.П. Козловой. М., 1980. С. 138. Ср. также: *Сидни Ф.* Указ. соч. С. 143.

<sup>26</sup> Возрождение интереса к аристотелевскому толкованию проблемы правдоподобия произошло именно в литературной теории XVI в. и было во многом связано с актуализацией оппозиций “вымысел/реальность”, “правдоподобное/правдивое” (а не “ложь/правда”). В античности “Поэтика” не пользовалась особой популярностью – сколь-нибудь внятного упоминания “Поэтики” нет ни у Горация, ни у Цицерона, ни у Квинтилиана (см. подробнее: *Spingarn J.E.* A history of literary criticism in the Renaissance. N.Y., 1924 [1899]. P. 16). Средневековые вообще “забыли” “Поэтику” вплоть до XII в., когда Генрих Алеман перевел на латынь краткую парафраз “Поэтики”, сделанную Аверроэсом. Полный перевод “Поэтики” был сделан с арабского испанцем Мартином из Тортозы. Подлинник же на греческом языке попал в Европу только в XV в. – первый перевод на латинский язык (пер. Г. Валлы) был сделан только в 1498 г., а издание полного греческого текста “Поэтики” появилось в 1508 г. (венецианское издание Альда). Подробнее об истории переводов “Поэтики” и возрождении к ней интереса в XVI в. см. в ст.: *Миллер Т.А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 5–8, 99; *The tradition of Aristoteles’ Poetics: Discovery and exegesis* // Weinberg B.A. History of literary criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961. Vol. 1. P. 349–423.

<sup>27</sup> Более подробно о понятии “правдоподобие” с точки зрения современной теории литературы см.: *Todorov Tz.* An introduction to versimilitude // The poetics of prose. Ithaca; New York, 1977. P. 80–88; Же-

нетт Ж. Вымысел и слог (Fictio et dictio) //Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 342–451; *Она же*. Границы повествовательности // Там же. Т. 1. С. 283–298; *Она же*. Правдоподобие и мотивация // Там же. С. 299–320.

<sup>28</sup> Поэтика. 9. 1451 б. Цит. по: *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Пер. В.Г. Апеллерота. М., 1957. С. 67–68.

<sup>29</sup> там же. С. 67.

<sup>30</sup> *Сидни Ф.* Указ. соч. С. 141. Вообще, у Сидни и его современников аристотелевское понимание правдоподобия (к которому, как справедливо указывают современные исследователи, неприменимы критерии “истинный/ложный”, “правильный/неправильный”) парадоксальным образом соединялось с представлением о “моральном правдоподобии”, ставящем во главу угла принцип добродетели (наиболее правдоподобно то, что следует высшему закону добродетели).

<sup>31</sup> *Косиков Г.К.* Творчество поэтов Плеяды и драматургия Ренессанса // Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. М., 1987. С. 116–117.

<sup>32</sup> См. подробнее: *Skretekowicz V.* Op. cit. P. XLIII.

# МИФЫ О БРУТЕ И О ДРЕВНЕЙШЕМ ЗАСЕЛЕНИИ БРИТАНИИ В АНГЛИЙСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XV–XVI вв.

*Е.В. Калмыкова*

Коллективные представления об историческом прошлом народа традиционно играют огромную роль в процессе формирования национального самосознания. Поэтому неудивительно, что интерес историков к происхождению английского народа и древнейшему периоду его истории возрастал во времена активизации внешней политики. Особое влияние на английскую историографию оказала Реформация, подстегнувшая интерес историков и читателей их трудов к кельтскому, доримскому и докатолическому периоду. Историки и теоретики политической мысли XVI и последующих веков нуждались в аргументах из области политического устройства и древности собственной истории, подтверждающих уникальность английского народа и его превосходство над другими племенами и народами как в моральном, так и в физическом аспектах. Всем этим устремлениям как нельзя лучше отвечал миф о заселении Британии троянцами под предводительством легендарного Брута, признанного в английской средневековой историографии первым правителем острова.

Как отмечает известный американский политолог Джон Армстронг, одним из важнейших элементов в формировании самоидентификации любого народа была адаптация лидерами этого народа мифов о божественном или героическом происхождении предков. Впоследствии этими мифами было весьма удобно манипулировать<sup>1</sup>. Не являясь исключением, англичане возводили генеалогию своих предков к правнуку Энея Бруту и его спутникам. Около 800 г. Ненний в “Истории бриттов” рассказал о том, как Брут (в его версии – Брит), стреляя из лука, случайно убил своего отца, за что был изгнан из Италии<sup>2</sup>. Вместе со спутниками Брут сначала отправился в Галлию, где основал город Тур, а затем на остров, который назвал в свою честь Британией. Приводя генеалогию Брута и возводя происхождение легендарного правителя Британии к Юпитеру и сыновьям Ноя, Ненний объединил три “родословные” – библейскую, греко-римскую и классическую “средневековую”, автором которой был св. Иероним<sup>3</sup>. Вплоть до середины XII в. миф о Бруте был основательно забыт английскими хронистами, следовавшими традиции, заложенной Гильдасом и Бедой Достопочтенным – авторитетнейшими предшественниками Ненния, начинавшими свое историописание с римского завоевания Британии. Следующей после Ненния вехой в складывании мифа о Бруте стала написанная около 1138 г. “История бриттов” Гальфрида Монмутского, которая благодаря увлекательнейшим сюжетам и живому повествованию на протяжении всего средневековья пользовалась неизменной популярностью как у духовных, так и у светских лиц, о чем свидетельствует большое количество ее списков. Работая над своим трудом, Гальфрид не только использовал произведения античных и средневековых авторов, но и досочинил многие сюжеты (например, рассказы о пребывании Бру-

та в Греции и Галлии). Все последующие авторы, обращавшиеся к этому сюжету, напрямую или опосредованно использовали сочинение Гальфрида.

Несмотря на то что уже в период классического средневековья многие хронисты предпочитали ограничиваться рассказами о правлениях современных им монархов, традиция начинать историописание с Брута сохранилась в Англии вплоть до XVIII в. При этом именно сочинения, в которых изложение событий начиналось с древнейших времен, становились самыми популярными (особенно в периоды активизации внешней политики), а их авторы – крупнейшими авторитетами для современников и потомков. Влияние итальянского гуманизма, принесшего моду на античные мифы, также способствовало в XV – начале XVI в. популяризации национального английского продолжения троянского цикла. Из многочисленных произведений, в которых упоминался легендарный правитель бриттов, в первую очередь следует назвать рифмованную хронику Дж. Хардинга (1463), “Историю королевства Англии” Дж. Роуза (1486), “Новую хронику Англии и Франции” Р. Фабиана (ок. 1513 г.) и “Прошлое народа” Дж. Растелла (1529).

Также стоит отметить, что в этот период помимо оригинальных сочинений современных авторов переводятся с латыни и публикуются труды средневековых хронистов. Среди последних неизменной популярностью пользовались “Полихроникон” Ранульфа Хигдена и английская версия анонимной хроники “Брута”. Оба этих произведения, написанные в первой половине XIV в., были в сущности компиляциями из древних и средневековых авторов (автор “Брута” точно следовал тексту Гальфрида Монмутского), но, судя по многочисленным спискам и тиражам последующих многократных изданий, это как нельзя лучше удовлетворяло потребности общества. До нас дошло около 150 рукописных копий “Брута”, а после первого печатного издания хроники, осуществленного Кэкстоном в 1480 г., до конца XV в. вышли еще пять ее изданий. Кэкстон не только издал “Полихроникон” (1482), добавив к продолжению Дж. Тревизы (переведшего труд Р. Хигдена еще в XIV в.) свое собственное, но и довел сочинение Хигдена до 1461 г. В 1495 г. многотомный “Полихроникон” был переиздан еще раз учеником Кэкстона У. де Уордом. Издавший “Полихроникон” в середине XIX в. Ч. Бабингтон отмечает, что помимо Тревизы и Кэкстона в XV в. находились и другие желающие перевести труд Хигдена на английский язык<sup>4</sup>. Английская Реформация 1534 г. также способствовала сохранению (если не усилению) интереса англичан к доримскому периоду своей национальной истории. О трудах второй половины XVI в. мы скажем несколько ниже, поскольку именно вокруг мифа о Бруте в ренессансной английской историографии развернулась острейшая полемика, очень показательная для истории обыденного европейского сознания и места, которое в нем занимают элементы, связанные с “национальным” самоопределением.

Если легенда о Бруте предлагала единственную версию этимологии названия Британии, то по поводу происхождения первого названия острова – Альбион, о котором вслед за римскими историками упоминал Беда<sup>5</sup>, мнения английских историографов разошлись. Вплоть до конца XVI в. существовало два объяснения. Первое, популяризированное Хигденом, восходило еще к Страбону,

полагавшему, что свое название остров получил из-за белых скал, возвышающихся над морем<sup>6</sup>. Хроника “Брута” обеспечила широкую известность второй версии<sup>7</sup>. В ней рассказывалась легенда об Альбине, старшей дочери сирийского царя Диоклетиана, которая вместе со своими тридцатью двумя сестрами была изгнана из отцовского царства за убийство мужей. Приплыв на неизвестный остров, сестры не только научились ловить птиц и зверей, но также, одержимые похотью, вступили в связь с инкубами, родив от них гигантов, потомков которых и разбили троянцы во главе с Брутом. Излагавшие обе версии хронисты, как правило, указывали на ту из них, которая казалась им более правдоподобной. Например, в середине XV в. Дж. Хардинг подверг критическому анализу легенду о принцессе Альбине, отмечая целый ряд ошибок, допущенных его предшественниками. Этот представитель нового гуманистического направления в английской историографии был хорошо знаком не только с трудами средневековых хронистов, но и с сочинениями античных авторов. Хардинг утверждал, что в Сирии не только никогда не существовало царя с именем Диоклетиан, но и вообще не было никаких царей, пока Александр Великий не дал этот титул Селевку<sup>8</sup>. В истории об убитых женами мужьях Хардинг с легкостью узнает миф о пятидесяти дочерях египетского царя Данаа, старшего брата Рамзеса<sup>9</sup>. Однако указания на заблуждения древних хронистов не мешали Хардингу отдавать предпочтение этой легенде перед версией о белых скалах. Младший современник Хардинга, знаменитый антикварий и историограф Дж. Роуз, изучив различные версии легенды об Альбине, пришел к выводу о том, что главная ошибка средневековых хронистов заключалась в том, что они перепутали Сирию с Ассирией. Сам Роуз, пересказавший легенду о Данаидах по тексту Овидия, считает ее вполне достоверной<sup>10</sup>.

Напротив, издавший свою “Историю народа” в 1529 г. Дж. Растелл категорически отказывается верить в историю об Альбине и ее сестрах (изложенную им в соответствии с хроникой “Брут”). По его мнению, совершенно неправдоподобно, чтобы у какого-то царя нашлись тридцать две дочери, которых он захотел бы выдать замуж в один день; чтобы отыскались тридцать два царя, готовых жениться на них в один день; чтобы все принцессы оказались настолько жестокими; чтобы они смогли заплывать так далеко от дома (не встретив по пути никаких других земель) и, наконец, чтобы дьявол обладал такой силой, позволившей ему зачать гигантов (если бы это было так, тогда, как считает Растелл, подобные случаи встречались бы и в его дни). Поэтому, для историка совершенно очевидно, что название “Альбион” происходит от белых скал<sup>11</sup>.

Однако, даже придерживаясь различных версий этимологии слова “Альбион”, в изложении мифа о Бруте английские хронисты демонстрируют удивительное единодушие. Благодаря Гальфриду Монмутскому Брут вошел в историю как освободитель троянцев от рабства греческого царя Падраса. Женившись на дочери последнего, Брут покидает Грецию и отправляется на поиски новой родины для своих подданных<sup>12</sup>. Во время непродолжительного пребывания в Аквитании троянцы под предводительством Брута одерживают победу над объединенным войском двенадцати королей Галлии<sup>13</sup>. Несмотря на то что Гальфрид выдумал всю историю пребывания Брута в Аквитании, никто из последующих английских историков не поставил ее под сомнение. Это принято

объяснять авторитетом писавших о Бруте предшественников Гальфрида: Ненний упомянул без подробностей о путешествии Брута в Галлию, а Беда Достопочтенный предположил, что Британия была заселена выходцами из Арморики. Свою грандиозную победу Брут одержал в 2850 г. от сотворения мира, т.е. за 368 лет до основания Рима<sup>14</sup>.

Таким образом, согласно английской историографической традиции, могут существовавшая бриттов существовала задолго до Римской империи. Вся дальнейшая история этих двух народов (до завоевания Британии Римом) служит доказательством физического и морального превосходства бриттов над римлянами и другими континентальными народами. Свое королевство Брут оставил трем сыновьям. Старший сын, Локрин, взял себе центральную часть острова получившую название Лоегрия, средний, Альбанакт, – северную, названную Альбанией, а младший, Камбр, – территорию будущего Уэльса, в то время прозываемую Камбрией<sup>15</sup>. Как видно, эта часть легенды не только объясняет этимологию географических названий, но и демонстрирует историческую зависимость Шотландии и Уэльса от Англии.

История “мифа о Бруте” в английской историографии раннего нового времени получает новое дыхание и становится особо показательной для логики становления национальной мифологии в середине XVI в. В 1534 г. в Базеле итальянский историк Полидор Вергилий издает свою версию “Истории Англии”. В 1546 г. там же появилось второе издание этого труда; еще через девять лет, в 1555 г., хроника была переиздана в Англии<sup>16</sup>. Прекрасный знаток древних и средневековых (в первую очередь – английских) источников, Полидор ставит под сомнение достоверность старых хроник, данные которых не подтверждаются римскими историками и высоко ценимым им Гильдасом. Ссылаясь на текст последнего, Полидор утверждает, что никаких письменных источников, относящихся к доримскому периоду английской истории, не сохранилось (даже если таковые и были, в чем лично он сомневается)<sup>17</sup>. Поэтому, с его точки зрения, было бы разумно следовать примеру все того же Гильдаса и начинать рассказ о Британии с момента появления на острове римских войск. Полидор осуждает средневековых английских историографов за их излишнюю доверчивость к писаниям Гальфрида Монмутского, который, чтобы скрыть грехи и пороки бриттов “превознес их при помощи самой нахальной лжи выше благородных римлян и македонян”<sup>18</sup>. Итальянский историк, не скрывая своего скепсиса, по традиции коротко пересказывает недостоверные, с его точки зрения, легенды о правлении предшествующих римскому владычеству королей Британии, начиная с высадки Брута и его спутников на острове. При этом Полидор опускает все подробности – избавление троянцев от плена, пребывание Брута в Аквитании, войны с галлами и т.д. Более того, Полидор предполагает, что впервые Британия была заселена галлами, поскольку белые скалы этого острова (итальянский историк твердо придерживается теории Страбона об этимологии слова “Альбион”), хорошо просматриваемые с континента в ясную погоду, не могли не вызвать любопытства предков французов<sup>19</sup>. Возможно, сам Генрих VII и его наследник были готовы закрыть на это глаза, расплачиваясь, таким образом, за удовольствие видеть английскую историю воплощенной в гуманистическую форму. Однако реакция подданных английской короны была жесткой и агрессивной.

Как мы уже упоминали, интерес англичан к кельтскому периоду своей истории значительно усилился в годы Реформации. Попытка итальянца убедить англичан в том, что их история становится реальной только после завоевания острова римлянами, а также в том, что веками английские хронисты пересказывали друг за другом не имеющие доказательств байки, была встречена в штыки. Первая серьезная атака на труд Полидора последовала в середине 40-х годов XVI в. со стороны Дж. Лиланда. По мнению английского антиквара, “итальянец Полидор” был “тщеславным иностранцем”, “бесстыднейшим человеком”, который намеренно принизил авторитет Гальфрида, “чтобы придать вес своей лживой болтовне”. Лиланд открыто намекает на то, что Полидор был не просто иностранцем – любителем английских древностей, а тайным агентом римской курии, который не колеблясь использовал свои полномочия для достижения “предательских целей”<sup>20</sup>.

Поэт и историк Дж. Бэйл в каталоге “Знаменитых британских писателей”, изданном впервые в 1548 г., намекает на то, что, даже будучи папистом, Полидор Вергилий не был всегда верен своей собственной церкви: “Полидор Вергилий, бывший некогда в Англии сборщиком лепты св. Петра, а впоследствии архидьяконом Уэльса, сильно извратил по этой причине свои сочинения, оскверняя наши английские хроники самым гнусным образом своей римской ложью и другими итальянскими поклепами... Он был очень хорошо знаком с епископами и слишком много с ними советовался, когда составлял свои двадцать шесть книг английской истории”<sup>21</sup>. Кроме того, Бэйл утверждает, что планы Полидора вернуться в Италию оскорбляли английское гостеприимство<sup>22</sup>.

Врач и исследователь английских древностей Дж. Каюс в трактате “О древностях Кембриджа”, опубликованном в 1574 г., отмечает, что Полидор Вергилий, чтобы скрыть ложь в своем собственном труде, предал огню целую груду древних рукописей<sup>23</sup>.

Постепенно эти обвинения в уничтожении рукописей в интересах римской курии превратились в легенду о том, что Полидор, разграбив английские библиотеки, вывез старинные рукописи, нагрузив ими целый корабль, в Рим<sup>24</sup>. Опубликовавший в 1572 г. “Описание Англии” валиец Х. Лхуид в своем сочинении нашел для Полидора целый ряд уничижительных эпитетов: “чужеземец”, “бесстыжий”, “преисполненный завистью и злобой”, “позорный человечиска”, “безумец из Урбино”. По его мнению, Полидор Вергилий “славу бриттов... своей лживой клеветой всеми силами пытался опорочить”<sup>25</sup>.

В середине правления Елизаветы общественное мнение о Вергилии стало совсем гротесковым: он был иностранцем, папистом, клеветником на все английское. Необходимо еще раз отметить, что в этот период особенно подчеркивается тайная миссия Полидора как римского агента, специально направленного в Англию для искажения истории этой страны. Пометка на полях “Писателей” Дж. Бэйла, сделанная во второй половине XVI в., содержит следующую характеристику: “Полидор Вергилий – самая лживая собака в мире, англичанин по рождению (Englishman by byrth), но он имел итальянских родителей; он разграбил все английские библиотеки и, когда получил все, что хотел, сжег эти знаменитые рукописные тома и сделал себя отцом чужих трудов – преступление высшего порядка; он не заслужил небеса, которые слишком хороши для него. Я

не буду столь жесток, осудив его на [пребывание в] аду, но полагаю, что он заслужил быть подвешенным между ними”<sup>26</sup>.

В 1586 г. выходит первое издание “*Albions England*” У. Уорнера, лондонского стряпчего, который в стихотворной форме изложил всю историю Британии начиная от потопа до 1066 г.<sup>27</sup> Уорнер излагает всю генеалогию пресловутого Брута от Иафета, включая греко-римскую линию (от Геркулеса) и подробно повествуя обо всех деяниях легендарного правителя<sup>28</sup>.

В 1596 г. известный антикварий Г. Сэвил издает с посвящением королевы Елизавете пять средневековых английских хроник<sup>29</sup>. Свой поступок он объясняет так: “Дело в том, что Полидор, как итальянец и человек несведущий в наши делах и (что главное) не радеющий об общественном благе, не обладая ни величием, ни умом, выбирая немногое из многого и увеличивая ложь во много раз вместо правды, оставил нам историю, во многом лживую, а также неразумную и вяло написанную”<sup>30</sup>.

Помимо многочисленных критических отзывов главным английским “ответом” на скептическое сочинение Полидора Вергилия стала “История” Р. Холиншеда<sup>31</sup>. В 1548 г. лондонский издатель Р. Вульф запланировал издание всемирной истории и космографии с картами и иллюстрациями. Для осуществления этого проекта Вульф нанял целый ряд работников, в числе которых был Р. Холинshed, занимавшийся в его конторе переводами. После смерти Вульфа в 1573 г. Холинshed продолжил эту работу для других лондонских издателей. Изданный в 1578 г. под именем Холиншеда первый том этого коллективного труда охватывал историю Англии, Шотландии и Ирландии с древнейших времен до нормандского завоевания. Успех этой хроники, подводившей своего рода итог работе английских историографов предшествующих веков, был поистине грандиозным. При этом следует отметить, что данный труд был в первую очередь компиляцией из сочинений других авторов. Более того, Холинshed и его коллеги далеко не всегда работали с первоисточниками, как правило используя опубликованные труды своих предшественников (Фабиана, Холла, Полидора Вергилия) и их ссылки на оригинальные тексты древних хронистов.

Суммировав все известные современной историографии конца XVI в. упоминания о кельтских древностях, Р. Холинshed и его коллеги выдвинули собственную версию истории заселения Британии. По их мнению, впервые остров был заселен примерно через 200 лет после потопа кельтами – выходцами из Келтики (*Celtica*), царства, основанного не упомянутым в Библии Самотом старшим сыном Иафета. Самот и стал первым царем острова, названного в его честь Смотией (*Samothia*)<sup>32</sup>. При девятом царе кельтов один из потомков Хама могущественный царь Нептун (имевший огромный флот, за что был почитаем как бог морей, и делавший каждого из своих сыновей правителем какого-нибудь острова), помог своему сыну, гиганту Альбиону, покорить кельтское население Смотии. Холинshed замечает, что Альбиона и его спутников называли гигантами не потому, что они были огромного роста (хотя ростом они значительно превосходили всех живущих в то время людей), а по месту их рождения ибо этим словом называют коренное население какой-либо местности<sup>33</sup>.

Таким образом, до появления троянцев население острова составляли потомки двух сыновей Ноя, Иафета и Хама<sup>34</sup>. Именно эта версия происхождения



названия “Альбион” кажется Холиншеду самой вероятной. Историк, разумеется, упоминает теорию Страбона о белых скалах<sup>35</sup>, не осмеливаясь подвергать резкой критике столь почитаемого древнего автора. Традиционное же для английских средневековых авторов возведение этимологии острова к имени старшей дочери сирийского царя кажется Холиншеду совершенно необоснованным. Он упоминает о том, что благодаря Дж. Хардингу и Дж. Роузу ученые мужи могут больше не беспокоиться об исправлении ошибки древних авторов, именовавших Даная сирийским царем Диоклетианом<sup>36</sup>. Разбив войско тестя, единственный уцелевший зять Даная, Линкей (спасенный младшей дочерью царя, Гипермнестрой), по просьбе жены не казнил ее сестер, а отправил их на корабле в изгнание. Так сорок девять принцесс пристали к неизвестному острову, населенному гигантами. Однако Холиншед утверждает, что, даже если корабль с Данаидами действительно прибыл к берегам будущей Британии, ни одна из принцесс не могла дать острову свое имя, поскольку ни одну из них не звали Альбиной (историк перечисляет имена всех пятидесяти, начиная со старшей, Иды)<sup>37</sup>.

Новый этап заселения острова связан с появлением на нем троянцев под предводительством Брута. Этот сюжет не претерпевает у Холиншеда никаких трансформаций, будучи изложен в точном соответствии с английской историографической традицией. Авторитет Холиншеда среди историков его времени способствовал быстрой популяризации его версии заселения острова. В 1592 г. она была изложена Дж. Стау в “Анналах Англии”<sup>38</sup>. Э. Спенсер, вставивший повествование об истории английского народа в знаменитую поэму “Королева фей” (1596), в X песни II книги, повторил традиционный рассказ о заселении острова гигантами, рожденными пятьюдесятью дочерьми царя Диоклетиана, а в XI песни IV книги – версию Холиншеда о гиганте Альбионе, сыне Нептуна<sup>39</sup>. Что же касается мифа о Бруте, то он, даже перекочевывая в художественную литературу, остается неизменным: в отличие, например, от мифа о короле Артуре он не обрастает со временем новыми сказаниями и легендами.

Подобная верность англичан своим преданиям, а также их настойчивое стремление не подвергать критике любимые мифы вовсе не означают их историографического консерватизма и их неспособности воспринять новые тенденции в историописании. Но, применяя критический подход к источникам, англичане старались адаптировать его к своим национальным интересам. Более того, в некоторых случаях традиция оказывалась сильнее стремления к исторической объективности: миф о Бруте относился к числу тех этногенетических легенд и преданий, сомневаться в которых сами англичане не решались и тем более не позволяли этого делать иностранцам.

Для исследователей особый интерес представляет не столько сам миф, который, без сомнения, сыграл свою роль в оформлении национального самосознания в период раннего нового времени, сколько отношение к нему профессиональных историографов. Представленное в середине XII в. Гальффридом Монмутским в виде фрагмента исторической хроники авторское продолжение троянского мифа, не являясь изначально преданием или эпосом, постепенно превращается в таковое. При этом, трансформируясь в глазах англичан в “древнюю легенду” или “предание предков”, оно перестает нуждаться в фактических доказательствах, становясь неуязвимым для попыток опровержения со стороны

скептиков. Эта форма жизни исторической легенды чрезвычайно важна и представляет существенный интерес для исследователей сознания людей средневековья и раннего нового времени – людей донаучной эпохи. Однако более детальное прослеживание этой стороны существования мифа о Бруте, к сожалению, выходит за рамки данной статьи.

В заключение стоит отметить еще одно направление развития, которое получил миф о Бруте. Оно отсутствует у историков, но весьма популярно у теоретиков юридической и политической мысли. Изложенная впервые в XV в. Дж. Фортеске, эта часть истории касается договора, который троянцы добровольно заключили с Брутом, избрав его своим королем. Развита в XVI–XVII вв. в трудах Дж. Локка, Дж. Лилберна, Т. Гоббса и Дж. Мильтона теория “общественного договора” также подчеркивала превосходство английской государственной системы над устройством соседних государств, где королевская власть носила узурпаторский и тиранический характер.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Armstrong J.A.* Nation before nationalism. Chapel Hill, 1982. Chap. 2.
- <sup>2</sup> *Ненний.* История бриттов // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984. 10–11.
- <sup>3</sup> Там же. 10.
- <sup>4</sup> *Ranulphi Higden, monachi cesternsis.* Polychronicon / Ed. by Ch. Babington, J.R. Lumby; RS 1865–1886. In 9 vols. L., 1865. Vol. 1. P. XLIII, LXIX.
- <sup>5</sup> *Beda.* Historia ecclesiastica gentis anglorum // Baedae. Opera Historica / Ed. J.E. King: In 2 vols. L.: N.Y. 1939. Vol. 1. I.
- <sup>6</sup> *Higden R.* Op. cit. Vol. 2. P. 6.
- <sup>7</sup> *The Brut or chronicles of England* / Ed. by F.W.D. Brie (EETS, CXXXI, CXXVI), 1906, 1908: In 2 vols. L. 1906. Vol. 1. P. 1–4.
- <sup>8</sup> *Hardyng J.* The chronicle. L., 1543 (цит. по: *Hardyng J.* The Cronicle. Amsterdam, 1976. Chap. 2, 3).
- <sup>9</sup> *Ibid.* Chap. 1–6.
- <sup>10</sup> *Joannis Rousi Antiquarii Warwicensis.* Historia Regum Angliae / Ed. by T. Hearne. Oxford, 1716. P. 10–15.
- <sup>11</sup> *Rastell J.* The passtyme of people: The chronicles of Dyuers realms and most specyally of the realme of England. N.Y.; L., 1985. P. 203–204.
- <sup>12</sup> *Гальфрид Монмутский.* Указ. соч. 7–15.
- <sup>13</sup> Там же. 18–20.
- <sup>14</sup> Отсутствующие в тексте самого Гальфрида датировки самостоятельно высчитывались последующими хронистами, что предопределило различные расхождения. Мы приводим датировку Р. Холиншеда, труд которого подвел итог развитию английской средневековой историографии, став на несколько столетий самым популярным историческим сочинением (*Holinshed R.* The chronicle of England. L., 1586. Vol. 1. P. 11).
- <sup>15</sup> *Гальфрид Монмутский.* Указ. соч. 23.
- <sup>16</sup> За этим последовали другие издания, опять-таки за пределами Англии: в 1556 г. – в Базеле, 1556–1557 гг. – в Генне, в 1570 г. – снова в Базеле (*Ellis H.* Preface // Three books of Polydore Vergil's English history, comprising the reigns of Henry VI, Edward IV, and Richard III. L., 1844. P. XIV–XV).
- <sup>17</sup> *Polydore Vergilis.* English History. L., 1846. P. 30.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> *Ibid.* P. 32.
- <sup>20</sup> *Lelandi J.* Codrus, sive Laus et Defensio Gallofridi Arturii Monummetensis contra Polydorum Vergilium, Lelandi J. Collectanea. L., 1544 (цит. по: *Lelandi J.* Collectanea. L., 1774). Pt. 5. P. 3–4.
- <sup>21</sup> *Bale J.* Scriptorum Illustrium Maioris Brytanniae Catalog: In 2 vols. Basle, 1557, 1559 (цит. по: *Bale J.* Scriptorum... Basle. 1971. Vol. 2. P. 140–141).
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> *Caius.* De Antiquitate Cantabrigiae. L., 1574. P. 52.
- <sup>24</sup> *Ellis H.* Op. cit. P. XXIII–XXVIII.

- <sup>25</sup> *Lhuyd H. Descriptio Angliae. Fol. 6* (цит. по: *Ellis H. Op. cit. P. XXII*).
- <sup>26</sup> *The Anglica historia of Polydore Vergil / Ed. D. Hay. L., 1950. P. XXXV.*
- <sup>27</sup> В 1589 г. вышло второе издание, повествующее о событиях до 1485 г., а в 1592 г. – третье с изложением событий вплоть до 1558 г.
- <sup>28</sup> *William W. Albions England. L., 1602. P. 1, 62–65.*
- <sup>29</sup> *Rerum Anglicarum Scriptores post Bedam praecipui, ex vetustissimis codicibus manuscriptis nunc primum in luvem editi. Francofurti, MDCL.*
- <sup>30</sup> *Ibid. P. 3.*
- <sup>31</sup> *Hollinshed R. The history of England // Hollinshed R. The cronical.*
- <sup>32</sup> *Holinshed R. The chronicle of England. P. 1–2; Idem. The history of England. P. 1–2.*
- <sup>33</sup> “Gigantes signifieth the sons of the earth: the Aborigenes, or (as Cesar calleth them) Indigenae, that is, borne and bred out of the earth where they inhabited” (*Holinshed R. The history of England. P. 4*).
- <sup>34</sup> *Holinshed R. The chronicle of England. P. 2; Idem. The history of England. P. 4.*
- <sup>35</sup> *Holinshed R. The chronicle of England. P. 3; Idem. The history of England. P. 5.*
- <sup>36</sup> *Holinshed R. The history of England. P. 5.*
- <sup>37</sup> *Ibid. P. 6.*
- <sup>38</sup> *Stow J. The annales of England. L., 1592. P. 10.*
- <sup>39</sup> *Spenser E. The Faerie Queene II, X. 4–12; IV, XI. 15–17.*

# ЛЕГЕНДА О КОРОЛЕ АРТУРЕ В КУЛЬТУРЕ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ

*М.К. Попова*

Ко времени правления (1558–1603) королевы Елизаветы I Тюдор легенда короле Артуре прошла большой путь развития и была очень популярна не только на Британских островах, но и на континенте. Формирование центрального образа этой легенды включает в себя несколько этапов: ранний псевдоисторический; этап, когда Артур предстал как великий герой рыцарских романов; этап, когда началась деградация образа, и этап, когда Т. Мэлори был создан роман “Смерть Артура”, который лег в основу “Артурианы” последующих эпох. Для того чтобы разобраться в том, какую роль артуровский миф играл в культуре елизаветинской Англии, необходимо кратко напомнить об этих этапах.

Происхождение легенды о короле Артуре теряется во мраке времен. Его исторический прототип жил, вероятно, в VI в. н.э. и был предводителем племени бриттов. Впервые этот вождь упомянут Гильдасом в его латинской “Книге о разорении и завоевании Британии”. Трактовка образа героя, который у Гильдаса носит имя Амброзия Аурелия, обусловлена проримской ориентацией автора. Гильдас уверен в том, что все беды Британии были вызваны тем, что она вышла из-под власти Рима. Поэтому он изображает прототипа короля Артура как последнего отпрыска знатной римской семьи, возглавившего бриттов, которые сражались против саксонского вторжения. К псевдоисторическому этапу развития легенды относится также написанная по-латыни “История Британии”, созданная в IX в. Неннием. Его герой уже носит имя Артур. Ненний подчеркивает его щедрость и приписывает ему 12 побед над саксами. В “Истории Британии” Артур еще не король, а, так же как у Гильдаса, военный предводитель.

Легенды об Артуре имели широкое хождение в Уэльсе. В них он предстал как защитник родины, окруженный верными товарищами, такими, как Кей и Бедуир. На эту – валлийскую, кельтскую – традицию опирался Вильям Малмсберийский, создавший в XII в. латинскую “Историю английских королей”. Будучи серьезным для того времени историком, Вильям утверждал, что героическая фигура короля Артура должна занять достойное место в подлинно исторических трудах, а не только в народном воображении.

Подлинным “отцом” артуровской легенды следует, однако, считать, Гальфрида Монмутского (XII в.), написавшего по-латыни “Историю бриттов”. Гальфрид создал историю 99 британских королей, начиная с легендарного Брута. Примерно пятая часть его труда посвящена Артуру. Здесь он изображен уже не только как воин, но и как король, окруженный верными рыцарями, типично средневековый монарх, покоривший многие народы, потомок императора Константина. Гальфрид, с “Истории” которого начинается “героико-романный” этап в развитии образа короля Артура, описывает его двор как средоточие рыцарской культуры и цивилизации.

Книга Гальфрида быстро завоевала популярность. Сохранилось 200 копий его произведения, которое к концу XII столетия уже было хорошо известно во Франции, Испании, Италии, Польше и Византии. Неудивительно поэтому, что в 1155 г. Вас перевел ее на французский язык и существенно расширил, превратив в роман под названием “Брут”. Именно Вас впервые ввел в артуровскую легенду образ Круглого стола и ряд других чудес, а также – под влиянием французской традиции – и многие куртуазные мотивы. В том же, XII в. появилась первая английская обработка легенды – стихотворный “Брут” Лайамона, повторившего во всех существенных чертах французский вариант Васа.

В сочинениях Гальфрида, Васа и Лайамона король Артур показан как великий герой и великий король. В современных им французских интерпретациях легенды Артур “деградирует”, отходит на задний план, его история и образ превращаются в своего рода обрамление для приключений других героев. Наиболее знаменитый французский поэт XII столетия Кретьен де Труа написал пять романов, в которых разрабатывал такие популярные впоследствии мотивы, как любовь Ланселота к королеве Гвиневере, приключения рыцаря Гавейна и т.д. Артуровский миф в его романах становится материалом для постановки актуальных для того времени этических проблем, таких, как рыцарский идеал, соотношение рыцарского долга и куртуазной любви, подвиги во имя славы или во имя высокой духовной цели.

Итог средневековому развитию легенды подвел в XV столетии английский рыцарь Томас Мэлори (ок. 1417–1471) прозаическим романом “Смерть Артура”, напечатанном в 1485 г. Вильямом Кэкстоном. Т. Мэлори не только талантливо пересказал красочную легенду, собрав под одним переплетом многочисленные истории о рыцарских подвигах и куртуазной любви, но и сумел при их помощи передать дух и атмосферу своего тревожного времени.

Прослеженная нами история формирования артуровской легенды показывает, что к XVI столетию в нее входили многие элементы и мотивы, которые сделали ее чрезвычайно популярной в елизаветинской Англии. Это и “римско-императорское” происхождение короля Артура, и его военные успехи как в борьбе с захватчиками, так и в захватнических войнах, и его умение сплотить нацию для решения важных проблем, и его блестящий двор, и воплощенное в его истории ощущение взлета перед падением, расцвета перед поражением. Многие из этих мотивов оказались чрезвычайно созвучны настроениям, царившим на Британских островах во второй половине XVI в.

О популярности легенды в Англии говорит хотя бы тот факт, что в 1568 г. секретарь королевы Елизаветы отмечал, что “книга эта часто изгоняет Библию из покоев государей”<sup>1</sup>. Бытование артуровского мифа в английском королевстве того времени имело, как нам думается, несколько аспектов: актуально-политический, точнее, династический, историко-национальный и этический.

Актуально-политический/династический смысл легенде стали придавать задолго до Тюдоров. Уже вскоре после нормандского завоевания история короля Артура, с одной стороны, напоминала побежденным о славном прошлом, а с другой, – как справедливо утверждает А. Мортон, использовалась в интересах завоевателей. Нормандская династия, воцарившаяся в Англии, была очень молодой и в общем-то недостаточно знатной. Сам Вильгельм За-

воеватель по происхождению был не королевской, а герцогской крови, разбавленной к тому же кровью его матери-простолюдинки. Основанной им династии «нужен был миф, подобный тому, чем была “Энеида” для молодой римской империи или же предания о Шарлемане для французских королей»<sup>2</sup> Такой миф нормандцы нашли в рассказанной Гальфридом Монмутским истории короля Артура.

Использование легенды о короле Артуре для того, чтобы укрепить права на трон, практиковалось в Англии и много позже. Собственно говоря, на нее опирались и непосредственные предшественники королевы Елизаветы. Ее дед, Генрих VII, пришел к власти, как известно, в результате победы над Ричардом III Йорком. Он обосновал свои притязания на престол не только тем, что принадлежал к Ланкастерам по рождению и к Йоркам в результате брака, но и тем, что его дальним предком был король Артур.

Согласно легенде, изложенной в конце “Истории бриттов” Гальфрида Монмутского, последнего короля бриттов, Кадваладера (Cadwallader), посетило видение, в котором ангел поведал ему, что его династия лишится трона, который обретет вновь после длительного периода правления саксонских и норманнских королей. Генрих Тюдор считал себя потомком Кадваладера; на коронацию он явился из Уэльса под древним знаменем с изображением красного дракона и вззошел на трон, как удачно сформулировала Роберта Бринкли, “именем древних британцев”<sup>3</sup>.

Образ короля Артура и связанные с ним легенды широко использовались первыми Тюдорами в пропагандистских целях и при организации всевозможных увеселений. Генрих VIII, например, “регулярно сражался на турнирах, являя собой новое воплощение легендарного Артура, сплотившего весь цвет английского рыцарства”<sup>4</sup>. Как всегда, в Британии особый акцент на связь с королем Артуром делался при смене династии. Яков I Стюарт возводил свое происхождение к легендарному королю не только через Тюдоров (его прабабка Маргарита Тюдор была дочерью Генриха VII), но и через Стюартов.

Прослеживая свою генеалогию, Яков, как и его предшественники Тюдоры, исходил из “Истории бриттов” Гальфрида Монмутского и исторических сочинений своего времени. Гальфрид завершил свой труд упоминанием того, что “гордый народ” (бритты), “погрязнув в невежестве... стал называть себя не бриттами, а валлийцами”<sup>5</sup> (пер. А.С. Бобовича), что позволяло всем валлийским (т.е. шотландским, уэльским, корнуэльским) владыкам считать себя потомками короля Артура.

Англичане того времени хорошо знали изложенную в хрониках Холиншеда историю Флинса, сына Банко. Флинсу удалось спастись от подосланных Макбетом убийц; он бежал в Уэльс, где влюбился в принцессу Несту, дочь последнего местного короля. Их сын вернулся в Шотландию, стал лордом-камергером (Lord High Steward) и основателем стюартовской династии шотландских королей.

Чтобы усилить свои притязания на британский трон, Яков I стремился возвести свой трон не только к Артуру, но даже к легендарному Бруту, который некогда – как ныне сам Яков I – правил единым королевством. Мысль о том, что Яков является наследником Артура, “новым Артуром” была широко распространена в литературе начала XVII в. Ее разрабатывали Кэмпбелл в “Маске на

*Дом Джованни Боккаччо*



*Бюст Боккаччо работы Г.Ф. Руспичи*

*Холм Джованни Боккаччо*



*Церковь свв. Якова и Филиппа*



*Рафаэль (?). Портрет герцогини Елизаветы Гонзага. Галерея Уффици. Флоренция*



*Изображение герба Кастильоне на его надгробном памятнике по проекту Джулио Романо. Алтарь церкви Санта Мария делле Грации. Куртатоне*



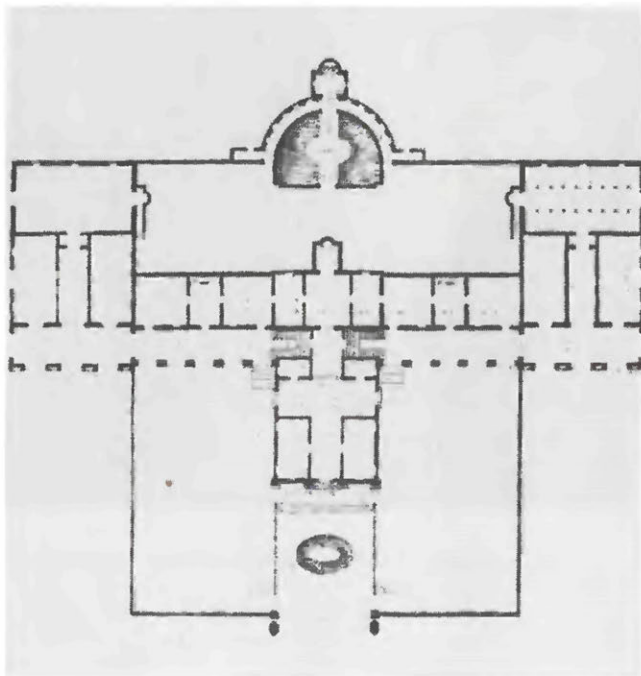
*Адриано Фьорентино (?). Медаль с изображением герцогини Елизаветы Гонзага.  
Музей Ашмолеан. Оксфорд*



*Ганс Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора. 1527. Коллекция Фрик. Нью-Йорк*



*Вилла Барбаро в Мазере. Вид  
южного фасада*

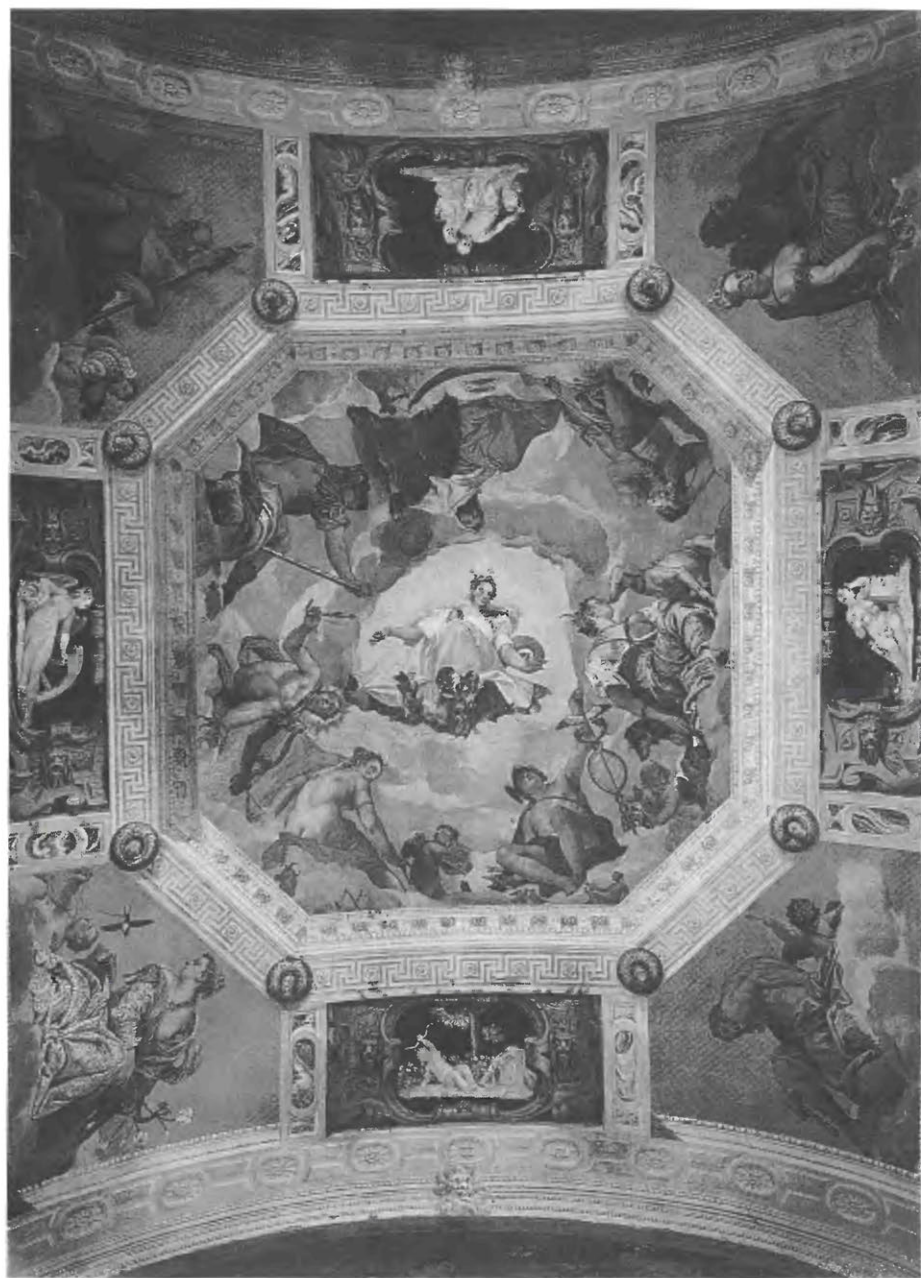


*План виллы Барбаро в Мазере*



*Паоло Веронезе. Роспись Крестовой залы (Sala a crociera) виллы Барбаро в Мазере. 1559–1562*





Паоло Веронезе. Роспись свода Залы Олимпа (Sala dell'Olimpo) виллы Барбаро в Мизере. 1559–1562



*Паоло Веронезе. Роспись свода Комнаты Вакха (Stanza di Bacco) виллы Барбаро в Мазере. 1559–1562*



*Джулио Романо. Юпитер-Загрей и Олимпия. Роспись Зала Психеи в Палаццо дель Те. 1526–1528.  
Фрагмент. Мантуя*



*Джулио Романо. Свадьба Психеи и Амура. Роспись Зала Психеи в Палаццо дель Те. 1526–1528. Мантуя*





*Джулио Романо. Храм Юпитера. Роспись свода Зала гигантов в Палаццо дель Те. 1530–1534. Мантуя*



*Вилла Фарнезе в Капрарола*



*Общий вид Лоджии Геркулеса на вилле Фарнезе в Капрарола*



*Роспись свода Лоджии Геркулеса. Общий вид*



*Геркулес вбивает железный шест в Землю. Роспись свода Лоджии Геркулеса*





*Юноша, пытающийся вытащить железный шест Геркулеса.  
Роспись свода Лоджии Геркулеса*



*Геркулес достает железный шест из Земли, и оттуда начинают бить воды озера Вико.  
Роспись свода Лоджии Геркулеса*



*Поселяне посвящают храм Геркулесу. Роспись свода Лоджии Геркулеса*

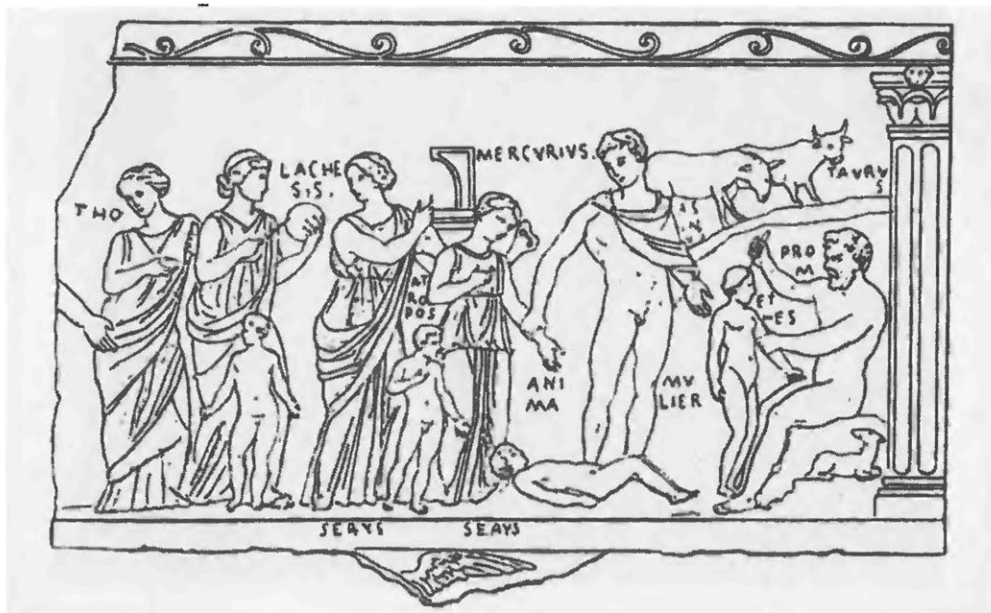


*Пьер Фр. Фьорентино (?). Триумф смерти. XV в. Сиена*

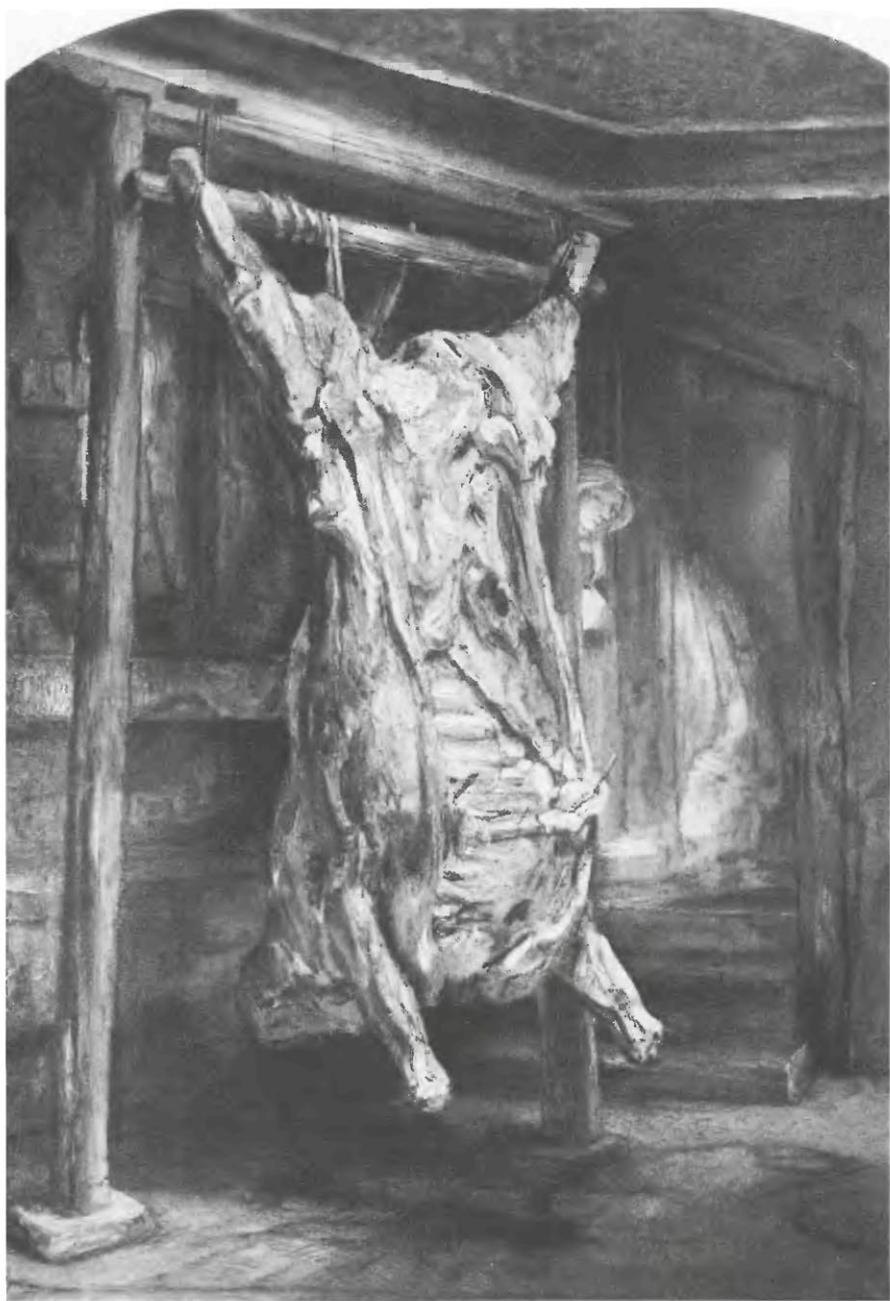




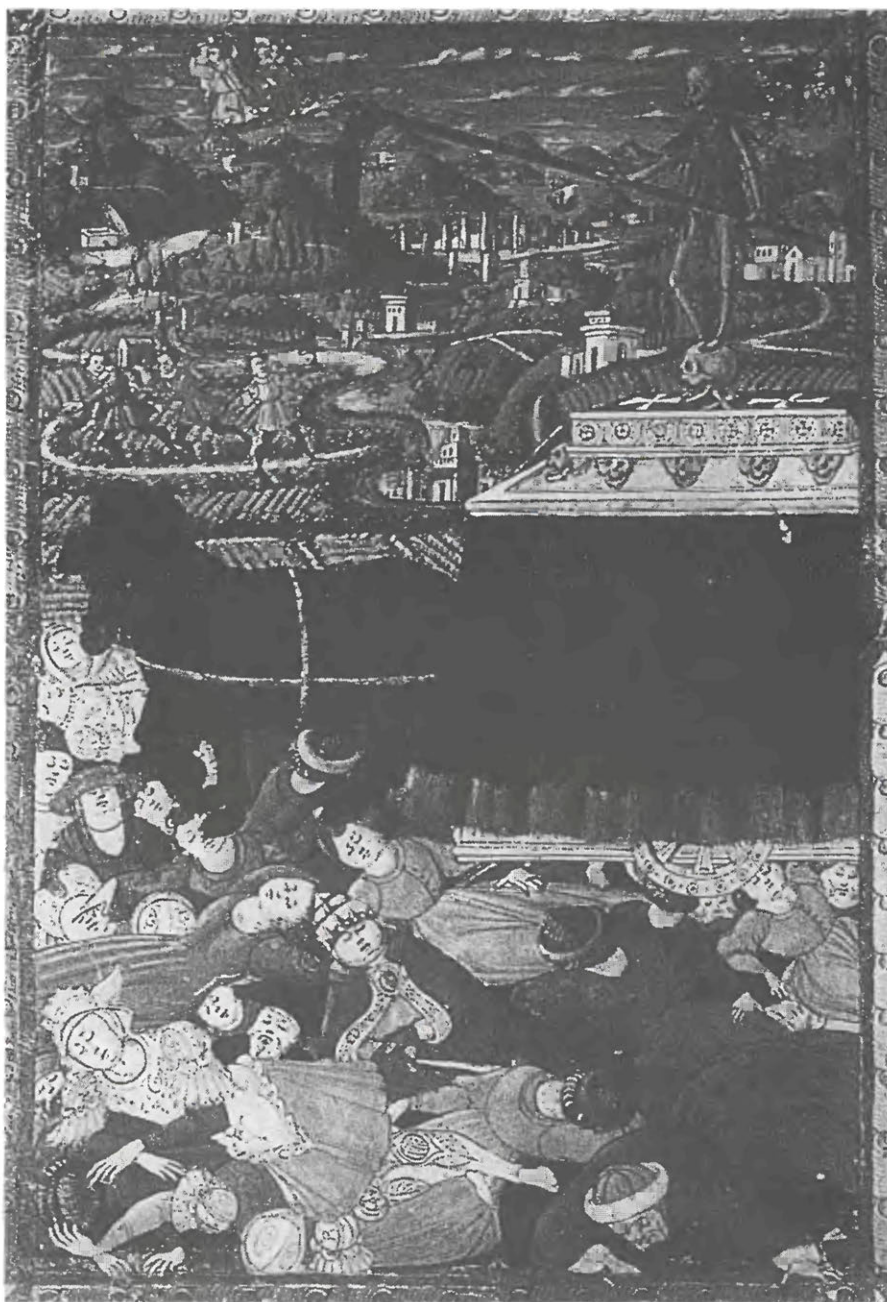
Тициан. Бегство в Египет. 1508. Эрмитаж. Санкт-Петербург



Миф о Прометее с рождением и судьбой человека. С античного саркофага. Капитолийский музей. Рим



*Рембрандт. Туша быка. 1655. Лувр. Париж*



*Неаполитанский миниатюрист. Триумф смерти. 1456. Национальная библиотека. Париж*

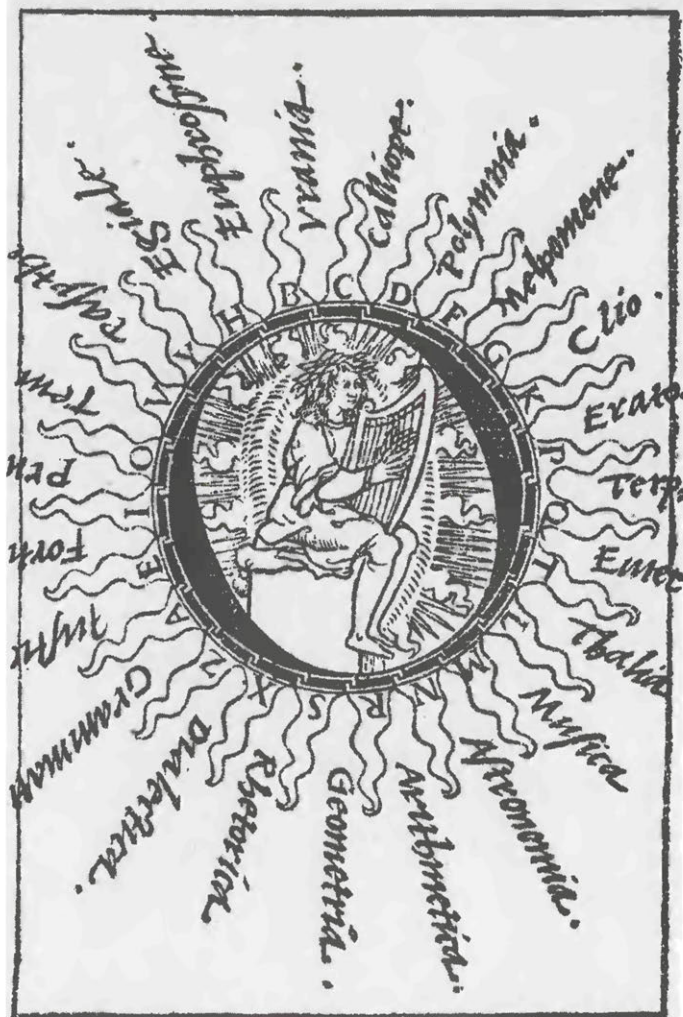




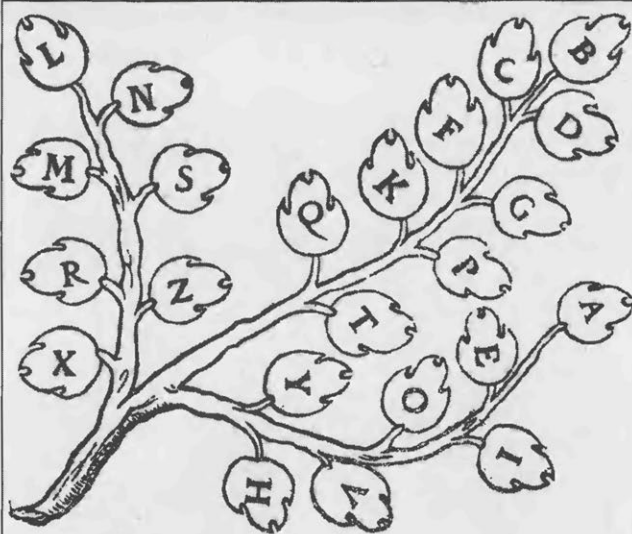
*Лоренцо Коста. Триумф смерти. 1490. Церковь Сан Джакомо Маджоре. Болонья*



*Франческо д' Антонио дель Кьерико. Триумф смерти. XV в.  
Библиотека Тривульциана. Милан*



Аполлон-Солнце: согласие Букв, Муз, Свободных Искусств,  
Добродетелей и Граций



LA BRANCHE D'IGNORANCE



*Золотая ветвь знания и ветка невежества*





*Геркулес Галльский (слева), Геркулес Французский (справа)*







*Королева Елизавета I в образе Вергилиевой "Девы" и повелительницы пастушек.  
Заставка к месяцу "Апрель" из "Пастушеского календаря" Э. Спенсера. 1597*



*Гравюра из издания "Аркадии" Филипа Сидни. 1593*



*Тициан. Венера и Адонис. Гравюры Мартина Рота*





*Monogramist L.D. (Школа Фонтенбло) Смерть Адониса. Bartsch XVI 324.47*



*Адонис, превращающийся в цветок. Иллюстрация к "Метаморфозам" Овидия. 1591. Антверпен*



*Тициан. Даная. 1546. Музей Каподимонте. Неаполь*

женитьбу лорда Хея” (1606–1607), Уорнер в “Продолжении Англии Альбиона” (1606), Бен Джонсон в “Маске об Обероне” (1611) и мн. др.<sup>6</sup>

Безусловно, поскольку королева Елизавета была женщиной, прямые аналогии с королем Артуром в отличие от Генриха VII и Якова I в ее случае не могли быть проведены. Однако принадлежность к королевской династии, которая считала себя наследницей римской героики и римской императорской власти, в политическом плане была несомненно важна для Елизаветы, в царствование которой были заложены основы Британской империи. Династический аспект артуровской легенды переплетался с историческим и национальным.

Исследователи отмечают, что в средневековой легенде о короле Артуре “уже наблюдаются черты того сознания, которое можно назвать преднациональным”<sup>7</sup>. Старинные истории подчеркивали необходимость объединения страны, консолидации всех сил ради отпора иноземным захватчикам. В эпоху резкого противостояния Англии и Испании, в условиях, когда угроза испанского вторжения нередко становилась весьма реальной, этот аспект мифа звучал чрезвычайно актуально. В то же время королева Елизавета, окруженная многими сильными личностями – Ф. Дрейком, У. Рэли, Уильямом Сесилом, Робертом Дадли, Джорджем Талботом, Филипом Сидни, которым она делегировала свои полномочия в практической деятельности, – несомненно напоминала Артура французских романов, где протагонистами выступали его рыцари, но не сам король.

Созвучными елизаветинскому веку оказались и идеи куртуазии, придворного служения даме, которые занимали важное место в “кретьеновской” разработке легенды об Артуре. Кэтрин Бэйтс, посвятившая специальное исследование проблемам елизаветинского двора, отмечала, что слово *courtship* приобретало применительно к нему особое звучание, основанное на взаимопроникновении двух его смыслов – “ухаживания” и “бытия придворным”<sup>8</sup>.

Красочный мир кельтских легенд с его культом любви, приключений и жаждой славы очень подходил для передачи сущности и специфики жизни двора, в котором царила королева-девственница и многие члены которого были весьма предприимчивыми авантюристами, а также для постановки этических проблем.

Квинтэссенцией того, как елизаветинский век понимал и трактовал легенду о короле Артуре, и одним из наиболее значительных литературных произведений эпохи стала поэма “Королева фей” (1590–1596) Эдмунда Спенсера (1552?–1599). Создавая поэму в подражание античному эпосу и в то же время ставя перед собою цель прославить царствующую королеву, Спенсер, по словам Д.М. Урнова, “в оболочке авантюрно-галантного повествования о подвигах рыцарей короля Артура, служащих прекрасной фее Глориане, развертывает аллегорическое изображение жизни двора Елизаветы и ее ближайшего окружения”<sup>9</sup>. Не претендуя на сколько-нибудь исчерпывающий анализ этого многопланового сочинения, отметим только те его особенности, которые связаны с интересующей нас темой.

Как и многие его современники, Спенсер не обходит вниманием претензии Тюдоров как наследников досаксонской королевской династии. В 10-й песни II книги (ст. 5–68), передавая содержание двух томов, прочитанных принцем Ар-

туром и рыцарем Гийоном во время их пребывания в замке дамы Альмы, и в 3-й песни III книги (ст. 31–50) поэмы он пересказывает сведения, почерпнутые им из “Истории бриттов” Гальфрида и ее продолжений, написанных такими елизаветинскими хронистами, как Хардинг, Графтон, Шоу и Холиншед. Направленность этих отрывков – апологетическая по отношению к Тюдорам и их права на трон – выражает дух времени.

Любопытно, как переосмысливает Спенсер образ самого Артура. В предисловии к “Королеве фей”, адресованном У. Рэли, поэт объяснял, почему он обратился не к биографии своего патрона, а к артуровскому материалу: “Я выбрал историю короля Артура как наиболее подходящую вследствие великолепия его личности, прославленной более ранними трудами многих мужей, а также вследствие того, что она наиболее удалена от зависти и подозрительности нашего времени”<sup>10</sup>.

Однако Спенсера Артур интересует не как правитель, а как воплощение всевозможных добродетелей: “Я тщуь изобразить в Артуре, до того, как он стал королем, образец храброго рыцаря, совершенного в двенадцати добродетелях...” (с. 15). Эта цель определила структуру поэмы. Автор предполагал написать 12 книг этического характера, затем, в случае их успеха, – продолжение также из 12 книг, посвятив их 12 политическим добродетелям. Всего – в подражание античному эпосу – должно было быть 24 книги. Этот замысел не был выполнен: в современном виде “Королева фей” насчитывает лишь 6 книг.

Спенсер не случайно делает своим героем не Артура-короля, а Артура-принца. Это позволяет поэту отвести ему подчиненное положение как в сюжете, так и в системе персонажей. “Королева фей” принадлежит к жанру видения. Юный Артур видит во сне чудесное королевство фей, где правит царственная Глориана, и отправляется на его поиски. Само видение Артура в поэме не изображено, мы узнаем о нем из авторского предисловия (с. 16).

На протяжении всего повествования принц Артур выполняет одну и ту же роль. Когда герой того или иного эпизода, из которых, совершенно в духе рыцарских романов, состоит поэма, в ходе своих странствий попадает в безвыходное положение, Артур приходит к нему на помощь и спасает его. Так, в 8-й песни I книги принц выручает из беды Рыцаря Красного Креста, который томится в плену у великана Оргоглио и ведьмы Дуэссы. А в песни 8 книги II спасает Гийо на из рук разбойников, совершая позднее аналогичный подвиг и по отношению к Тимиасу. Подвиги Артура стандартны для рыцарской литературы, он побеждает великанов и разбойников, спасает прекрасных дам, отвоевывает для них замки и помогает воссоединиться с возлюбленными.

Таким образом, на событийном уровне Артура нельзя назвать protagonистом поэмы: он, как правило, выполняет функции своего рода “бога из машины”, восстанавливая попорченную справедливость. Поскольку его образ лишен национального и политического пафоса, Артура вряд ли можно считать и главным героем идейного пласта произведения.

Молодой Артур предстает в поэме как аллегория великолепия, однако, с моей взгляд, эта идея скорее заявлена, чем воплощена. Образ принца достаточно традиционен как в его материально-художественном, так и в иносказательном аспекте. Артур наделен стандартными эпитетами: “цвет добродетели и бла



городства” (с. 301, II, 7), “самый благородный рыцарь из всех, рожденных в Британии” (с. 155), он предсказуемо действует в заданных обстоятельствах.

Великолепие как моральное качество на его примере также скорее декларируется, чем убедительно выражается аллегорическими средствами. Детали внешнего облика принца Артура (блестящие доспехи и щит, украшенный алмазом, способным повергнуть во прах всех врагов рыцаря) и особенности его поведения, конечно, могут быть истолкованы в иносказательном духе, однако они лишены одной из главных черт аллегорической образности, призванной по своей сути наглядно и однозначно демонстрировать ту или иную абстрактную идею.

Поэма, созданная во славу королевы Елизаветы, воспевает именно ее и ее царствование. Достаточно сказать, что само имя короля Артура возникает только в конце I книги, в то время как с Глорианой, “той самой великой королевой страны фей” (с. 41), мы встречаемся уже в третьей строфе I.1. По утверждению Спенсера, Глориана есть воплощение Славы вообще, но также и воплощение “наивеликолепнейшей и наиславнейшей особы, нашей королевы” (с. 16).

Императорская ипостась образа Елизаветы представлена в поэме королевой фей, Елизавета, как прекрасная и добродетельная дама, изображена под именем Бельфебы (т.е. Дианы, Луны), которое Спенсер дал ей в подражание У. Рэли, воспевавшего королеву под именем Синтии.

“Королева фей” содержит множество намеков на елизаветинскую эпоху и прямых упоминаний современных автору событий. Так, история Тимиаса и Бельфебы в 7-й и 8-й песнях IV книги, вероятно, основана на одном из эпизодов во взаимоотношениях Елизаветы и ее фаворита У. Рэли. Разгневанная тайной женитьбой своего приближенного, королева изгнала его из придворного общества и заточила в Тауэр, однако затем была вынуждена простить. Обилие аллегоризированного исторического материала можно обнаружить в V книге: это и суд над Марией Стюарт (песнь 9), и проблема испанского владычества над Нидерландами (песни 10–11), и “еретичество” Генриха Наваррского (песнь 12). В 11-й песни IV книги Спенсер советует англичанам прислушаться к голосу У. Рэли, который постоянно призывал их колонизовать южную Африку (строфа 22, с. 704).

Можно предположить, что артуровская легенда привлекала елизаветинцев и содержащейся в ней мифологемой расцвета перед закатом, победы перед неминуемым поражением. Предощущение трагического будущего, как показывает, например, раннее, наиболее оптимистическое, творчество Шекспира, не было чуждо людям елизаветинского века – периода блестящего взлета английской ренессансной культуры, за которым последовали времена, для нее далеко не столь благоприятные.

Анализ “Королевы фей” Э. Спенсера, самого значительного художественного воплощения артуровских легенд в елизаветинской Англии, убеждает в том, что популярный средневековый миф был существенно переосмыслен в духе идеологических потребностей времени. Вместе с тем бытование легенды о короле Артуре в Англии конца XVI – начала XVII в. дает материал и для более общих размышлений о том, как Ренессанс использовал миф, в частности античный.

Напомним, что в античности мифология была универсальной формой сознания, научного, практического, религиозного и художественного освоения и

осмысления мира. Возрождение же оперирует скорее не античным мифом в полном смысле этого слова, а лишь частью его содержательного объема. Миф в период Ренессанса уже лишен ритуально-языческого содержания; иногда он сохраняет многозначность и выступает в роли символа; в других случаях, утрачивая полисемию, превращается в знак. Так, мифологический образ Геркулес к эпохе Возрождения стал восприниматься уже не как великий античный герой сын Зевса и антропоморфное воплощение силы, а как ее эмблема или знак. Фигура Афины, утратив свою религиозно-языческую окраску, превратилась в обозначение мудрости, а Афродита – любви и красоты. Безусловно, античные боги и герои ассоциировались с этими же качествами, однако их образы отнюдь не сводились только к ним.

По тому, как ее используют, легенда о короле Артуре в эпоху Возрождения приближается к античным мифам, в известной степени приобретая символический и знаковый характер. Однако в отличие от античного мифа применительно к артуровской легенде можно говорить не о сужении смысла, а о его расширении. Ее ренессансная трактовка по сравнению с раннесредневековыми становится более богатой и многозначной. Можно предположить, что, решая свои идеологические и художественные задачи, Возрождение стремится “вырождать” античный миф и средневековую легенду по уровню их смыслового наполнения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: *Алексеев М.П.* Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984. С. 319.

<sup>2</sup> *Мортон А.* Артуровский цикл и развитие феодального общества // Мэлори Т. Смерть Артура М., 1993. С. 769.

<sup>3</sup> *Brinkley R.* Arthurian legend in the XVIIth century. N.Y., 1967.

<sup>4</sup> *Дмитриева О.В.* Культура Англии в конце XV – начале XVII в. // История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 211.

<sup>5</sup> *Гальфрид Монмутский.* История бриттов: Жизнь Мерлина. М., 1984. С. 137.

<sup>6</sup> См. об этом: *Brinkley R.* Op. cit. P. 10–25.

<sup>7</sup> *Мортон А.* Указ. соч. С. 775.

<sup>8</sup> *Bates K.* The rhetoric of courtship in Elizabethan language and literature. Cambridge, 1992. P. 1.

<sup>9</sup> *Урнов Д.М.* Английская литература: Литература XVI в. Поэзия // История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 299.

<sup>10</sup> *Spenser E.* The Faerie Queene. Harmondsworth, 1987. P. 15 (далее поэма цитируется по этому изданию, страницы указаны в тексте статьи в скобках).

# ЧЕТЫРЕ ГЛАВЫ ИЗ ПЕРВОГО ТРАКТАТА О ПРЕИСПОДНЕЙ В СОЧИНЕНИИ КОЛЮЧЧО САЛЮТАТИ “О ПОДВИГАХ ГЕРКУЛЕСА”

*(Вступительная статья,  
перевод с латинского и комментарий)*

*Н.Х. Мингалеева*

Лино Колюччо Салютати (1331–1406), по признанию не только современных исследователей, но и самих гуманистов, был неоспоримым главой итальянского гуманизма последней четверти XIV – начала XV в. Будучи преданным поклонником и последователем Петрарки и Боккаччо, с которыми он вел переписку, Салютати в своей творческой деятельности осуществлял живую связь двух поколений гуманистов. Недаром такие яркие личности, как Поджо Браччолини, Леонардо Бруни, Пьер Паоло Верджерио, Антонио Лоски называли его учителем. Сочетая *studia humanitatis* с более чем 30-летней службой на посту канцлера Флоренции с 1375 г. (но и до этого он исполнял должности судьи, нотариуса и канцлера в ряде коммун Тосканы), Салютати был первым в блестящей плеяде флорентийских гуманистов-канцлеров. Благодаря незаурядному ораторскому и дипломатическому таланту он впервые в истории Флорентийской республики способствовал поднятию авторитета начальника канцелярии коммуны до уровня министра иностранных дел. Составленные им государственные послания имели такой большой резонанс в итальянском обществе, что в 1391 г. синьор воюющего с Флоренцией Милана Джан Галеаццо Висконти организовал покушение на его жизнь, а когда оно провалилось, попытался оклеветать его, распространив слух о государственной измене Салютати.

Опыт напряженной политической деятельности Салютати (а на время его канцлерства пришлось три серьезные войны – война “восьми святых” против папы и две войны с Миланом, знаменитое восстание чомпи, несколько олигархических заговоров) нашел отражение в его произведениях. Различные вопросы политической теории и практики поднимаются им не только на страницах официальной и личной переписки, но и в программных сочинениях, таких, как “О благородстве законов и медицины” (1399), “О тиране” (1400), “Инвектива против Антонио Лоски” (1403). Одновременно глубокий интерес к религиозным, философским, особенно этическим, филологическим, а также художественным и даже естественно-научным проблемам не ослабевал в творчестве Салютати, несмотря на многочисленные заботы о государстве и семье (он вырастил десять сыновей!). Этим проблемам посвящены письма, принесшие ему (наряду с юношеской “Речью Лукреции”), судя по количеству дошедших до нас копий, наибольшую известность, трактаты “О жизни в миру и монашестве” (1381), “О стыдливости” (1390), “О фатуме, фортуне и случае” (1396–1399).

Особое значение гуманист придавал своему многолетнему труду “О подвигах Геркулеса”<sup>1</sup>. Существуют две редакции этого сочинения, обе незавершенные. Первая, краткая, в форме письма, создавалась в 1381–1383 гг., о ра-

боте над второй редакцией Салютати сообщает в письмах начала 1390-х годов. Эта работа велась еще в 1405 г., т.е. за год до смерти гуманиста. Продолжая гуманистическую традицию систематического изучения и толкования античных мифов, восходящую к “Генеалогии языческих богов” Боккаччо, Салютати в своем сочинении рассматривает комплекс мифов, имеющих то или иное отношение к Геркулесу, и связанных с ними древних и современных представлений о Боге, богах, вселенной, природе, человеке, поэзии и др.<sup>2</sup>

Метод гуманиста заключается в полном, насколько это для него возможно, воссоздании буквального смысла мифа, включая разночтения, раскрытии этимологического значения и – главное – аллегорического, как правило морального, смысла. Сам Геркулес – заметим, легендарный патрон Флоренции, изображение которого Салютати созерцал на своей канцелярской печати, – предстает в трактовке гуманиста как воплощение героической добродетели (*heroica virtus*). С точки зрения формирования ренессансной культуры не менее важен тот факт, что свое исследование мифологии Салютати, как и Боккаччо, вписывает в общий идейный контекст “защиты поэзии”, продолжая традицию, восходящую к антисхоластической полемике Петрарки. В рамках “защиты поэзии”, и прежде всего античной, гуманисты обосновывали и отстаивали новое понимание содержания, языка, функций и задач поэзии как одной из ведущих дисциплин *studia humanitatis* – новой программы культуры. Эта тема затрагивается в публикуемых ныне главах первого трактата четвертой книги “Подвигов Геркулеса”. Трактат посвящен мифам о преисподней, рассматриваемым в связи с рассказом о самом трудном подвиге Геркулеса – об изведении Цербера из преисподней.

Отметим наиболее интересные, на наш взгляд, аспекты темы в интерпретации Салютати. В рассуждениях о существовании и местонахождении преисподней (первая и вторая главы) ярко проявляется отличительная черта исследовательского и творческого метода гуманиста: повышенный интерес к представлению древних философов, ученых и поэтов он сочетает с глубоким вниманием и пиететом к христианской трактовке, отдавая ей безусловное предпочтение. В этом отношении весьма красноречиво сравнение с Боккаччо, который в своей “Генеалогии языческих богов”, толкуя мифы о преисподней, не приводит таких обстоятельных, как у Салютати, цитат ни из Библии, ни из сочинений отцов церкви. Вместе с тем очевиден ренессансный “диалогический подход” гуманиста к античной мысли. Он не смотрит на античность свысока, не перекраивает ее согласно готовым формулам, а пытается заново воссоздать и критически переосмыслить ее. Сопоставляя взгляды античных философов и поэтов с истиной христианского учения, гуманист доказывает превосходство поэтов в постижении сокровенных основ человеческого бытия. Это позволяет Салютати выдвинуть идею боговдохновенности поэзии, “поэтической теологии”, о которой так много пишет Ч. Тринкаус, к сожалению склонный считать ее единственной и исчерпывающей моделью поэзии в раннем гуманизме.

Вторая (§ 11) и пятая (§ 2) главы проясняют некоторые существенные моменты раннегуманистического антропоцентризма. Мы имеем в виду пред-

ложенное гуманистом, в целом весьма характерное для Ренессанса, определение человека как цели всего творения и существа, пограничного между животными и небожителями (точнее – сверхчеловеками-святыми). В трактовке Салютати, не лишенной своеобразия, это определение включается в широкий христианский контекст (космология, учение о благодати Божией), а вернее, не исключается из такового. При этом гуманист прямо указывает на средневековые истоки своих идей, цитируя Боэция. Следует также обратить внимание на то, что из трех в разной мере доступных человеку состояний, намеченных в определении Салютати, два – состояние “скота” и состояние “сверхчеловека” – трактуются как исключительные, запредельные, не собственно человеческие. Покинутый благодатью Божией человек, служа всецело пороку, перестает быть человеком, превращаясь по сути в скота, равно как, служа с Божией помощью всецело добродетели, он превосходит самого себя, возносится над собой. Таким образом, подразумевается, что собственно человеческое состояние – это обычное для земного человека балансирование в границах между совершенной добродетелью и безнадежным пороком или смешение несовершенных добродетелей и пороков. Идеал героической личности, воссоздаваемый в образе Геркулеса, оставаясь идеалом, не является в оценке гуманиста человеческой нормой. Заметим, ориентация на “средний”, а отнюдь не на героический путь в жизни – пусть и не единственная из заявленных, однако очень характерная не только для Салютати, но и для гуманизма XIV в. в целом.

Оценка соотношения созерцательной, умозрительной (интеллектуальной) и деятельной жизни, приведенная в пятой главе (§ 3), в сжатой форме воспроизводит идеи трактата “О благородстве законов и медицины”, однако смысловые акценты смещаются. Если в полемически заостренном сочинении “О благородстве законов и медицины” гуманист сосредоточивается главным образом на детальном определении различий между деятельной и умственной жизнью, то в упомянутой главе “Подвиги Геркулеса” он подчеркивает их неразрывную взаимосвязь. В четвертой главе содержится бесспорно ценный исторический материал, дополняющий наши представления о культурном ареале гуманизма и его взаимосвязях с менталитетом общества. Салютати рассказывает об имевшей огромный успех публичной речи известного грамматика и риторика Дзаноби да Страда. С этой речью по поводу стихов Вергилия о преисподней Дзаноби да Страда выступил не в университете, не в кружке своих друзей-гуманистов или просто любителей античной словесности, а в главном флорентийском соборе!

В заключение следует заметить, что автор публикуемого перевода стремился сохранить стилистические особенности текста, в том числе: нагромождение больших периодов, тяжеловесные синтаксические конструкции с огромным количеством вводных и их синонимических оборотов, распространенных однородных членов и придаточных предложений причины, лексические повторы, а в некоторых случаях и логически путаное выражение мыслей. Перевод сделан по изданию: *Salutati C. De laboribus Herculi* / Ed. B.L. Ullman. Zürich, 1951. P. 457–470, 483–489.

# КОЛЮЧЧО САЛЮТАТИ

## О подвигах Геркулеса

### *Книга четвертая*

#### ПЕРВЫЙ ТРАКТАТ О ПРЕИСПОДНЕЙ,

*который начинается с главы о том, существует ли преисподняя*

(1) Спор о том, существует ли ад, то есть место возмездия, где мы будем наказаны за то зло, которое мы содеяли или, скорее, совершили недеянием, – не праздный. Ведь, возможно, потому, что Гомер и Еврипид блестяще изображают преисподнюю, изображают ее и наш Марон<sup>3</sup>, и Овидий, и подражатель Марона Стаций<sup>4</sup>, и, наконец, даже наш Клавдиан<sup>5</sup> (в самом деле, существует давняя и устойчивая молва, что он – флорентиец, хотя, судя по его сочинениям и сочинениям других авторов, он, по-видимому, скорее египтянин и канопеец<sup>6</sup>). Притом наш Клавдиан и упомянутые поэты описывают преисподнюю с такой убедительностью, что кажется неподобающим кому бы то ни было сомневаться в ее существовании, несмотря на то, как говорит Аквинат<sup>7</sup>,

Что преисподняя есть, существуют какие-то маны,  
Шест Харона и черные жабы в пучине стигийской,  
Возит единственный челн столько тысяч людей через реку, –  
В это поверят лишь дети, еще не платившие в банях<sup>8</sup>.

Однако, когда вещь не существует – это одно, а когда не верят в ее существование – другое. Действительно, подобно тому как можно верить чему-нибудь ложному, так и об истиннейшем можно не догадываться и не верить в его существование. Ибо наше мнение индифферентно, мало того, оно принимает истинное за ложное и ложное за истинное, за исключением того, верить или не верить чему-либо его побуждает или принуждает разум: ведь наше понимание не может противоречить очевидности разума.

(2) Тем не менее, хотя у поэтов общепринято изображать преисподнюю или, вернее, считать, что она существует, языческие философы отрицают ее существование. В самом деле, когда лидер красноречия, основательный и образованнейший философ, наш Арпинат<sup>9</sup>, спорил с Брутом, как он намекает, или с каким-либо другим ученым мужем (во всяком случае, писал он это Бруту<sup>10</sup>), то он назвал старушечьим бредом веру в то, что преисподняя существует<sup>11</sup>. Когда этот его собеседник, кто бы он ни был – Брут или кто-либо другой, признал, что мы рождаемся на вечное несчастье, так как он и мертвых, и тех, кому предстоит умереть, считал несчастными, Цицерон спрашивает: «Скажи, пожалуйста, не пугают ли тебя такие вещи, как трехглавый Цербер в преисподней, глухой рокот Коцита, переправа через Ахеронт, “томящийся жаждой по шею в воде Тантал”?» И, продолжив в том же духе, добавляет: “Быть может, ты боишься этого и потому считаешь смерть вечным злом?” Тогда, пишет Цицерон, тот ответил: “Неужели ты думаешь, что я настолько обезумел, чтобы верить во всё это?”<sup>12</sup> Сам Цицерон считал это настолько ложным, что, заманив собеседника

в западню противоречия, сказал: “Уж лучше бы ты боялся Цербера, чем рассуждать столь непоследовательно”. И пояснил: “Ты утверждаешь, что существует то, существование чего ты отрицаешь”<sup>13</sup>.

(3) Однако, так как среди философов эпикурейцы полагали, что души смертны; Дикеарх<sup>14</sup> же свое мнение о том, что души нет, подтверждал свидетельством некоего старца из Фтии<sup>15</sup>, которого он называет Ферекратом и провозглашает потомком Девкалиона<sup>16</sup>; Аристоксен<sup>17</sup> же полагал, что душа – это какая-то музыкальная гармония, которая не может быть неразрушимой<sup>18</sup>; а Зенон Стоик<sup>19</sup> думал, что душа – это огонь, который, отделяясь от тела, неизбежно гаснет<sup>20</sup>; Эмпедокл<sup>21</sup> же считал, что душа – это кровь, которая тоже не только не может пребывать вне тела, но даже и в теле портится, и это мнение, как полагают, разделял Критий<sup>22</sup>; а Асклепиад<sup>23</sup> думал, что душа – это согласная работа телесных чувств, которая, право, не может сохраняться после смерти; Гиппократ же Косский<sup>24</sup> полагал, что душа – это тонкий дух, разлитый по всему телу, и что с разрушением тела он неизбежно прекращает свое течение и лишается бытия; Гераклит Понтийский<sup>25</sup> утверждает, что душа – это некий свет, который немислим без тела; а некоторые, как Бозций<sup>26</sup>, представляют душу состоящей из огня и воздуха, или, как Парменид<sup>27</sup>, из земли и огня; Ксенофан<sup>28</sup> же считает, что она состоит из земли и воды, каковые составы из существенных качеств взаимно враждующих элементов, без сомнения, не могут существовать вечно; равным образом душа не видала бы вечности, если бы была огнем, как полагали Гиппарх<sup>29</sup> с Зеноном, или, по Анаксимандру<sup>30</sup>, воздухом, потому что после смерти ей подобало бы раствориться в этих элементах, – очевидно, что мнения всех этих философов, или, скорее, безумцев, не имеют никакого отношения к преисподней.

(4) Действительно, поскольку под преисподней мы разумеем место, где терпевают наказание души усопших, то, если бы души были смертными, как заявлял Дикеарх, или, согласно суждению многих, чем-либо подверженным разложению, из этого очевиднейшим образом следовало бы, что преисподней нет.

(5) А если душа скорее звездная искра, как, известно, учил физик Гераклит, не Понтийский, а другой<sup>31</sup>, то определение такого рода, пожалуй, более соответствовало бы вечности, если бы мы не считали несовместимым с разумом, чтобы какая бы то ни было небесная частица, по своей природе воспаряющая горе и являющаяся бесстрастной, не только пребывала в преисподней, но и подвергалась мучениям.

(6) А что сказать о втором Зеноне<sup>32</sup>, полагающем, в отличие от Стоика, что душа не огонь, а соединенный с телом дух, который, следовательно, покидая тело, должен рассеиваться? И что о Демокрите<sup>33</sup>, утверждавшем, что душа – это сопряженный с атомами дух, пронизывающий всю субстанцию тела? Ведь, многообразно рассеиваясь, атомы не могут ни собраться в какое бы то ни было бесплотное, неделимое скопление, ни даже в самих телах пребывать сколько-нибудь долго.

(7) И поскольку Эпикур считал, что души смертны, то он имел в виду не что иное, как нечто преходящее, когда говорил, что душа – это смешанный вид, состоящий из слитых воедино духа и субстанции огня и воздуха. К тому же ничто смешанное не бывает нерасторжимым и вечным. Так что в любой из этих философских школ и сект тщетно было бы размышлять о преисподней.

(8) Что же касается Платона, утверждавшего, что душа – это некая самодвижущаяся сущность и вечное начало собственного движения, – о, если бы он считал, что отделившаяся (от тела. – *Н.М.*) душа, божественная и бесплотная, может претерпевать страдания! Такова она и есть (и должна быть. – *Н.М.*), чтобы служить обоснованием ада, не отвергать и не опровергать, а, напротив, допускать и доказывать его существование<sup>34</sup>.

(9) Глава же философов Аристотель считал свою энтелехию настолько “актом” физического тела и живого организма, что вряд ли можно себе представить, чтобы эта его душа и без тела была чем-либо, хотя он утверждал, что, когда человек умирает, божественное и нетленное отделяется от тленного<sup>35</sup>.

(10) Одни философы открыто говорили, что душа смертна: некоторые эпикурейцы давали ей такое определение, так что и не упоминали о том, что она должна исчезнуть; другие, как Дикеарх, считали, что души нет, а те, кто был убежден в ее вечности, полагали, как Платон, что души возвращаются на свои звезды и что они столь божественны, что, освободившись от тела, не могут испытывать никакого беспокойства, Аристотель же считал, что нетленное таким образом отделяется от тленного, что это едва ли можно понять, а скорее всего – и нельзя, да и, по общему мнению всех философов, нетленное не ощущает никаких страданий, [понятно, что] у философов невозможно найти совершенно никакого основания для существования ада.

(11) Следовательно, что бы мы ни читали у поэтов о преисподней, мы, без сомнения, должны полагать, что все это чуждо ларам философии. Если же истинно то, что преисподняя существует, о чем свидетельствует Откровение, то, верно, вдохновленные неким божественным духом поэты не только сами в своем воображении ее придумали, но и пришли к этой истине благодаря внушению божества и подлинной правды.

(12) Наконец, выдумали ли поэты преисподнюю, или, что я склонен считать более правдоподобным, запечатлели ее как нечто истинное и применили эту истину к выражению иного [смысла], божественный христианский догмат, как известно, предполагает существование ада, в котором вечно наказываются по заслугам души, не отринувшие волю ко греху и ишедшие из тел в таком состоянии, что не помышляли или не хотели покончить с грехом. В самом деле, что может быть справедливее вечного наказания тому, кто за все отпущенное ему время, вопреки стольким предписаниям божества, увещаниям святых отцов и примерам лучших мужей, так и не пожелал отринуть грех?

(13) Итак, наше утверждение, что ад – это место вечных наказаний, основывается, как мы можем видеть, всецело на одной лишь вечности самой души. Первым, по свидетельству Цицерона<sup>36</sup>, насколько он мог судить по сохранившимся до его времени сочинениям, эту мысль высказал Ферекид Сиросский<sup>37</sup>, хотя, как это предполагал и сам Цицерон, и другие в течение столь многих веков могли не только думать то же самое, но и даже писать, однако их сочинения, возможно, погибли как для него, так и для других.

(14) В Священном Писании хотя и не сказано об упомянутой вечности душ, тем не менее многое подводит к такому выводу. Ибо, если “Бог приведет на суд за всякое заблуждение”<sup>38</sup> или, как читаем в другом месте, за “дело”, “хорошо ли оно, или худо”, как заключает свое поучение мудрец<sup>39</sup>, то ясно, что столпы Свя-



щенного Писания, вне всякого сомнения, ощущали вечность душ. Ведь совершенно пустыми были бы слова святейшего патриарха Иакова, сказавшего: "...с печалью сойду к сыну моему в преисподнюю"<sup>40</sup>, если бы или душа не продолжала существовать после смерти, или ада вовсе не было бы. Значит, не должно быть никаких сомнений в том, что преисподняя существует.

(15) Какова же она, и где она находится, и есть ли в ней город Дита, трехглавый пес и Стигийское болото, девять раз обтекающее ее<sup>41</sup>, стоячие воды Ахеронта, пылающий Флегетон и несущая забвение Лета, Елисейские поля, девять кругов и прочее, чем наделяют всю область ада поэты, хотя в поэтических авторитетах нет недостатка, – человеку знать не дано. Однако мы порассуждаем в следующих главах о том, что все это обозначает или, говоря точнее, что все это могло бы обозначать.

## ГЛАВА ВТОРАЯ ПЕРВОГО ТРАКТАТА

*Где находится преисподняя, при рассмотрении этого вопроса одновременно выясняется, что преисподняя обозначает у поэтов*

(1) После того как, исходя из поэтической традиции и авторитета Священного Писания, мы выяснили, что ад существует, логично рассмотреть, что представляет собой и где должно находиться то, что мы называем адом. Прежде всего отметим, что, согласно свидетельству истины, то есть основам христианского учения, ад подобает помещать в сферической впадине около центра земли. В самом деле, какое более сообразное место может быть отведено аду, как не эта середина земли, где находятся "кромешная", то есть удаленная от света, "тьма, плач и скрежет зубовный"<sup>42</sup>? Ведь там, как известно, не только по Божьей воле, но и по природным условиям тьма, плач и скрежет зубовный. Поистине, если существует глубина чрева адова<sup>43</sup>, если в аду есть место внизу и если пророк радуется тому, что Господь избавил его душу от ада преисподнего<sup>44</sup>, то всем должно быть ясно, что глубина ада доходит до точки земного центра, колы скоро ниже центра земли ничего быть не может. Таково значение провозвестия истины о том, что Сын Человеческий будет находиться "в сердце земли три дня и три ночи"<sup>45</sup>. Что же можно разуметь под сердцем земли, как не центр, который находится в средоточии земли, как сердце в средостении живого существа?

(2) И пусть никого не смущает твердость земли, которая, кажется, не допускает огромных полостей. Для бесплотных духов, каковы добрые или злые ангелы, а также души усопших, нет непроходимых мест; ничто, за исключением порядка божественных установлений, не может воспрепятствовать им мгновенно проникать, куда бы они ни пожелали. Поэтому для того, чтобы находиться и жить в аду, им нет нужды в полости, которая не может быть понята иначе, чем как от природы пустая. Правда, нет невозможного и в существовании самой подземной впадины, в которой бы простиралась бездна ада: ведь и под горами, и под долинами, как мы знаем, ежедневно обнаруживаются огромные впадины, либо затопленные водами, либо заполненные массами сгущенного болезнетворного воздуха. Все, описывающие преисподнюю, очевидно, были уверены в существовании подземной впадины ада.

(3) Однако, как говорят правоверные учителя богословия, ад, вероятно, находится в окружающем нас темном и страшном воздухе. Ведь, как свидетельствует наиученейший и совершеннейший глава Церкви Григорий<sup>46</sup> в конце тринадцатой книги “Моралий”, хотя Иов сказал: “В преисподнейший ад сойдет все мое”<sup>47</sup>, тем не менее, как говорит тот же богослов, ясно, что святой праведный муж, добродетель которого прославляет сам испытывающий его судия, “не сойдет в глубины ада. Может быть, он называет верхнюю область ада глубочайшим адом? На том основании, что по отношению к высоте небесной нашей воздушное пространство справедливо может быть названо преисподней”<sup>48</sup>.

(4) Этого вполне достаточно для доказательства того, что мы имели в виду – что воздух называется адом. Однако поскольку столь великий учитель богословия продолжает ясную и обстоятельную речь о том, как христианская истина воспринимает ад, то для читателей, я думаю, не будет обременительным, если мы приведем и его дальнейшие рассуждения. Итак, после сказанного он пишет: «Вот почему апостол Петр сказал о падших ангелах, низвергнутых с небесных престолов в этот темный воздух: “Бог ангелов согрешивших не пощадил, но, связав узами адского мрака, предал блюсти на суд для наказания”<sup>49</sup>. Следовательно, если по отношению к высоте небесной наш темный воздух – преисподняя, то по отношению к воздушным высям лежащая ниже земля также может толковаться и как преисподняя, и как глубокий ад; что же касается поверхности самой земли, то по отношению к ней те места ада, которые располагаются выше других преисподних убежищ, вполне уместно называются глубочайшим адом, ибо что воздух по отношению к небу, а земля – по отношению к воздуху, то и вышележащие места ада по отношению к земле»<sup>50</sup>. Вот что пишет о преисподней выдающийся богослов<sup>51</sup>.

(5) Теперь, когда мы выяснили и то, что ад существует, и то, что его область, начинаясь в темном воздухе, простирается до центра земли, следует рассмотреть, что думали о преисподней язычники, так как на их мнениях основывались поэты. Здесь я мог бы попространнее переписать слова Макробия<sup>52</sup>, но поскольку узнать, что он думает, проще простого, то я приведу не сам текст, а его суть. Итак, “прежде чем философские исследования природы набрали столь большую силу”, говорит он, создатели обрядов отрицали, что ад является чем-либо иным, кроме человеческого тела. Оно – “мерзкая, мрачная, ужасная, грязная тюрьма и гробница тела”. Его, говорит Макробий, “они называли бездной Дита, его – преисподней, и все то, существование чего в аду внушалось сказками, они пытались отнести к нам самим и к самим человеческим телам”<sup>53</sup>. Затем он подробно развивает эту мысль, как интересующиеся могут прочитать в первой книге «Комментариев на “Сновидение Сципиона”».

(6) Платоники же, по свидетельству того же Макробия, считали адом часть мира<sup>54</sup>. Однако, сообщает он, различные традиции платоников расходятся в определении этой, называемой ими адом, части мира. Действительно, некоторые, разделяя все мироздание на активное и пассивное, первое относили к небу, а второе – к подлунной, утверждая, что преисподняя – это вся область пассивного, а там, на неизменном небе, живут души; когда же они достигают области изменений, они умирают не оттого, что прекращают бытие, а потому, что смешиваются с изменчивым миром.

(7) Я мог бы, если бы захотел, обсудить с ними, на каком основании они считают эту небесную, вечную и неизменную часть мира настолько активной, что де она не причастна никаким воздействиям, в то время как сами же они полагают, что вращением первого неба низлежащие сферы влекутся на запад и что собственное движение семи планет противодействует принуждению перводвигателя и разнообразными движениями они устремляются над нами с запада на восток. К тому же они не отрицают, что планеты, звезды, созвездия и сами светила изменяют свое действие в зависимости от сочетаний, обителей, а также склонения и восхождения.

(8) Если это истинно, как они утверждают и подтверждают, то не подобает говорить, что небесные тела настолько активны, что не испытывают никакого воздействия. А что сказать об этой нижней области, которая, вне сомнения, и активна и пассивна, так что неразумно выделять ее в качестве чисто пассивной. Я же склонен считать совершенно истинным, что первая причина, то есть Бог, ничего не наделяет таким действием, чтобы оно не претерпевало обратного воздействия, или такой способностью претерпевать воздействие, чтобы не сопротивляться и не реагировать на него. Так что, исходя из указанного деления универсума, эти платоники не могут заложить для своей традиции никакого истинного основания.

(9) По определению же других платоников (ведь, как утверждает Макробий, у них существует три мнения относительно ада), преисподняя – это все мироздание. А чтобы не казалось, будто они настолько расходятся с вышеупомянутыми платониками, что отвергают их речения, они попытались применить названия элементов также к небесным сферам соответственно особенностям их природы и влияния. В самом деле, они говорили, что как природа, так и названия четырех элементов меняются трижды. По их мнению, первый, для нас как бы домашний и хорошо знакомый порядок – это ряд естественного, как полагают, взаиморасположения элементов. Отводя земле нижнее место, они помещают воду над землей, а о воздухе говорят, что он находится под огнем, над остальными, более тяжелыми элементами.

(10) Второй ряд элементов они сопричисляют согласно тому же распорядку мест: Луна, утверждают они, это земля, Меркурий – вода, более чистый воздух они приписывают Венере, а Фебу – вторую область небесного огня. Поскольку же третий ряд элементов они отсчитывают сверху вниз, то первая по отношению к нам область эфирного огня – это, говорят они, сфера Марса рядом с огнем Солнца. За ним следует Юпитер как воздух, Сатурн у них означает воду в своем ряду элементов.

(11) Восьмую сферу, выше которой доступное геометрическому расчету восприятие не может проникнуть, они считали землей, так что, сохраняя принятое у предшественников определение преисподней, они, кажется, полагали ад во всем этом. Ведь, как сообщает Макробий, в восьмой сфере, которую он называет “сферой неподвижных звезд”, “по представлению, завещанному нам древностью, находятся Елисейские поля, предназначенные чистым душам”<sup>55</sup>.

(12) Но так как преисподняя устроена преимущественно для людей, а не для элементов, если истинно то, чему они учат, так как согласно порядку все-

ленной вода следует после земли, то, поскольку человек, являющийся целью всех существующих во плоти и, возможно, бесплотных созданий (ведь они, как полагают, служат для испытания людей как во благо, так и во зло либо для управления созданным ради людей), обитает на земле, почему они внизу расположили воду, а не землю и вверху тоже воду, а не землю? Ведь, как пишет Овидий,

...ее обтекая,  
Глуби вода заняла и устойчивый мир окружила<sup>56</sup>.

Это и есть истина, будешь ли “устойчивым миром” считать землю или небесную твердь, над которой, как говорится, творец мира положил воды.

(13) Третья группа последователей Платонова учения делит все мироздание на две части: число то же, но границы другие. Звездное небо, то есть восьмую сферу, в которой закреплены созвездия, имеющие разные описания у астрологов, они считают одной частью: туда воспаряют души усопших, освободившихся от всех следов земной жизни посредством разнообразного очищения, потому что там, утверждают они, не может обретаться ничего земного или тленного ни по существу, ни даже по душевному устремлению, поскольку, как было сказано в предыдущей книге, где мы рассуждали об океане<sup>57</sup>, как только душа, захваченная потоком грязных земных мыслей, пожелает вернуться в тело, она низвергается в преисподнюю.

(14) Преисподней эти философы считают и сферы семи планет, и все то, что содержится в подлунной вплоть до центра земли и мира. Согласно их мнению, в горних высотах небес находятся не Елисейские поля, а край вечного блаженства, все же то, что располагается ниже, в соответствии с их способом деления, есть вторая часть мироздания<sup>58</sup>. Это сообщает Макробий о том, что такое ад. Итак, в соответствии с последним толкованием, которое он считает наиболее близким к истине, адом называются семь небес семи планет и вся область подверженного разрушению.

(15) Поэты же однозначно помещали ад в земной впадине. Вергилий разделил его на девять кругов и написал, что в Елисейских полях звезды знают свое солнце<sup>59</sup>. В эту преисподнюю через разверстую пещеру отправляется у него Сивилла, а вслед за ней и его Эней, проходя

одинокую ночью чрез тени,  
Чрез безлюдные Дита чертоги, пустынное царство<sup>60</sup>.

И он ясно сказал, что все это сокрыто под землей:

...Будь мне дано при согласии вашем  
Вскрыты все дела, что в глубокой земле и во мраке сокрыты<sup>61</sup>.

Ведь он подразумевал, что Елисейские поля, где

просторней эфир, и поля обтекает он светом  
Пурпурным; солнце свое и звезды свои они знают<sup>62</sup>,

находятся в одном из двух пределов земли: или у антиподов, или даже в нашем полушарии, но, несомненно, вне этой земной впадины.

(16) И наш трагик выводит Тесея, молящегося о том, чтобы ему было дозволено “безнаказанно открыть в земле сокровище”<sup>63</sup>, и сразу добавляет:

Хребет в краю спартанском славном высится,  
Где лес Тенара над морской навис волной;  
Тут зев отверз дом Дита ненавистного:  
В скале зияет устье необъятное  
Бездонного провала; открывает склон  
Для всех народов путь в пещеру черную<sup>64</sup>,

имея в виду, что в преисподнюю проникают через земные недра. Я написал здесь “ненавистного Дита”, следуя древнейшему кодексу, в других же списках вместо “ненавистного” стоит “неумолимого” или “лютого”.

(17) Подобным же образом подражатель Марона Стаций показывает, как его Манто обращается к отцу, вызывающему души из преисподней:

Слышат, родитель, тебя: бесплотные близятся толпы,  
зев элизийский разъят, отверстого поля расселась  
едкая тьма...<sup>65</sup>

Так что и он, как мы видим, перифразой (которую мы называем описанием) отверстой земли обозначает саму преисподнюю.

(18) С превеликой охотой я бродил бы по всем книгам поэтов, в которых им случилось что-нибудь написать об аде. Ведь Лукан<sup>66</sup> и Назон неоднократно изображают его, и наш Клавдиан явно следует по тому же пути<sup>67</sup>, когда, как пишет Сидоний<sup>68</sup>, “супруга неумолимого и преисподнюю воспевают небесная Муза”<sup>69</sup>. Это представление об аде укоренилось у всех настолько, что при мысли о Тартаре едва ли кому приходит на ум что-либо иное, нежели мрачная подземная бездна, в которой обитают тени мертвых.

(19) Я не забыл и того, что, следуя авторитету Теодонция<sup>70</sup>, рассказывает светоч поэзии Боккаччо<sup>71</sup> и что подтверждают многие, вернее – почти все, а именно что при разделе царства Плутону выпал жребий править на западе и владеть той местностью у Нижнего моря<sup>72</sup>, которую в конце концов заселили молоссы. Вероятно, для поэтов это послужило поводом изобразить его царем преисподней, коль скоро он правил у Нижнего моря<sup>73</sup>. Ведь, как говорит Лактанций Фирмиан<sup>74</sup> в сочинении против язычников “Божественные установления”, “поэты ничего не выдумывали полностью: кое-что, возможно, они передавали, затемняя иносказанием, с тем чтобы скрыть заключенную в нем истину”. И, добавляя следующее в качестве примера, он пишет: “Таково предание о разделе царства. Они говорят, что Юпитеру досталось небо, Нептуну – море, а преисподняя – Плутону”.

(20) И немного ниже: “Итак, истина здесь в том, что они таким образом разделили по жребию мир, что власть над востоком перешла к Юпитеру, а Плутону, прозвище которого Гегесилай, досталась западная часть, потому что восток, где для смертных восходит солнце, казался высоким местом, а запад – низким. Они так окутывали истину вымыслом, что сама истина не умаляла общепринятых мнений. О жребии Нептуна ясно. Его царство, как мы говорим, было таким, какова была бесконечная империя Марка Антония, которому сенат предоставил власть над всем приморьем, с тем чтобы он разбил пиратов и замирил все

море. Так и Нептуну достались все моря с островами”<sup>75</sup>. Это Лактанций. Своими словами он дает понять, что, как я сказал выше, все это – событие истории

(21) Итак, мы видим, что как языческие философы, так и поэты полагают, что ад – это либо человеческие тела, как думали древние, либо сфера четырех элементов, как считали некоторые платоники, либо вселенная, разделенная на три ряда элементов по тройному числу подобных тел, либо сфера семи планет и область преходящего, которую природа заполнила четырьмя элементами, либо побережье Нижнего моря, как думал Теодонций, либо сам запад, как писал Лактанций, либо впадина в земле, либо, как определял Григорий, темный воздух и сама земля со своими недрами. Относительно всего этого, напоминая, нужно иметь в виду следующее: что бы мы ни читали у поэтов о преисподней, все это соответствует одному либо нескольким из указанных смыслов.

#### ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ ПЕРВОГО ТРАКТАТА

*Сколько нисхождений в преисподнюю описано  
и что эти нисхождения означают*

(1) Муж весьма уважаемый и добродетельный, наш соотечественник Зиновий де Страта<sup>76</sup>, который добродетелью и знаниями достиг такого высокого положения, что удостоился быть принятым, мало того, любезно приглашенным на пост канцлера<sup>77</sup> и снискать много почестей от человека добродетельнейшего и прославленнейшего, нашего согражданина Николая де Акциароли<sup>78</sup>, известнее которого город Флоренция вряд ли кого производила на свет, проложил нам путь в трактовке темы, которую я собираюсь рассмотреть в данной главе.

(2) Еще до того как он стал канцлером этого выдающегося, достойного вечной памяти мужа, то есть Николая де Акциароли, великого сенешаля королевства Сицилия (на этой должности он [Зиновий] так прославился, что его, владевшего изящным стилем и превосходным слогом, приглашали составлять самые важные королевские послания), до того, повторяю, как он стал канцлером и удостоился лаврового венка, который он принял из рук Цезаря в городе Пиза<sup>79</sup>, и до того как, будучи королевским послом, он обратился к Его Апостолическому Преосвященству с той знаменитой речью, которой он привел в изумление римскую курию, находившуюся тогда на чужбине в Авиньоне<sup>80</sup>; и до того как Его Преосвященство взял его в апостолические секретари<sup>81</sup>, – в те самые времена, когда он преподавал на родине риторику, он выступил с публичной речью в кафедральном соборе при огромном стечении народа, снискав куда большее всеобщее восхищение.

(3) В основе же его речи были стихи Вергилия:

Трои, Анхиса сын! Не труден доступ к Аверну<sup>82</sup>

и далее. В начале речи он и вдохновенно и весьма красноречиво указал четыре [вида] нисхождения в ад. В самом деле, он сообщил, что бывают четыре нисхождения в ад: первое, о котором уже много раз было сказано выше, особенно

там, где мы рассуждали о сражении Геркулеса с океаном<sup>83</sup>, – нисхождение разумной души в тело: все те души, которые Платон считает от века сотворенными и внедренными на свои звезды<sup>84</sup>, “всех их”, как пишет Марон,

...когда колесо чрез тысячу лет обратится,  
Бог призывает к реке Летейской строем великим,  
С тем, чтобы, память утратив, свод увидели Вышний  
Снова они и желанье познали бы в тело вернуться<sup>85</sup>.

Такое нисхождение, как говорит этот муж [Зиновий], наделенный совершенно божественным дарованием, некоторые называют естественным<sup>86</sup>, потому что, как я думаю, Платон полагал, что естественное рождение человека происходит этим естественным путем. Что касается нас, то, я надеюсь, довольно будет и того, что я сказал об этом в предшествующих главах.

(4) Второе, по его мнению, нисхождение – это, говоря его словами, “когда с помощью искусства магии призывают какого-нибудь злого духа или когда в жертву демонам приносят человеческую кровь”. Правда, эти случаи кажутся мне не нисхождением в собственном смысле, а, скорее, греховным вызыванием душ из ада. Однако поскольку маги “проникают в ад языком”, как говорит Лукан<sup>87</sup>, а также переносятся в преисподнюю умом, то наш поэт небезосновательно считал, что это магическое нисхождение. Не только языком, но и очами ума маги нисходят в Тартар. Поэтому Стациева Манто говорит в четвертой книге:

Бледный, на троне сидит властелин, а вокруг различаю  
Сеющих пагубу дев – Эвменид и стигийской Юноны  
Сумрачный вижу покой и ее суровое ложе<sup>88</sup>.

Так что пусть никто не нападает на нашего поэта за то, что он назвал это магическим нисхождением, коль скоро те, кто предается этим дьявольским занятиям, и языком, как утверждает Лукан, [проникают] и очами ума, как показывает Стаций, видят преисподнюю. Таков смысл слов Эдипа у Папиния:

Стикса поток свинцовый, несущий усопших, –  
вижу тебя...<sup>89</sup>, –

не телом только, но и духом и чувством нисходят в ад.

(5) Но поскольку эти нечестивые занятия едва ли могут осуществляться без человеческого кровопролития, Вергилий показывает, хотя и незаметно, что Эней устремился в Тартар после смерти Мизена<sup>90</sup>, [и делает это] не только из ревностного подражания Гомеру, который сочинил то же самое об Улиссе и его спутнике по имени Эльпенор<sup>91</sup>, но и потому, что те магические фералии<sup>92</sup> совершались только после недавнего кровопролития. Так что, хотя Вергилиево нисхождение Энея [в преисподнюю] было благочестным и добродетельным, однако в указанном отношении оно было, бесспорно, магическим. Настолько, изображая что-либо, поэты обычно услаждаются множественностью смыслов.

(6) Третье нисхождение в ад, как говорит тот же Зиновий, порочное, но не магическое, а общераспространенное. Ведь он утверждает, что те, кто, покинув небесное, опускаются чувством к земному, как бы покинув высокое, живут в преисподней. К этому смыслу он тонко приспособливает толкование преисподних рек, говоря, что данное нисхождение – я воспользуюсь его словами – “изу-

мительно рассмотрел Вергилий в шестой книге “Энеиды”, изобразив пять рек, протекающих в этом месте». В данный момент я не буду говорить об этих реках, так как мы потолкуем о них особо.

(7) Четвертое же нисхождение он называет моральным и добродетельным. Он говорит, что такое нисхождение бывает, когда мы нисходим к мирскому для созерцания его тщеты: не оттого, будто чувства находят успокоение в мирском, а с тем, чтобы лучше понять возвышенное и всею душою возжелать его. Так говорил он.

(8) Исследуя это, и рассуждавший от лица философии Бозций Северин – оставим в стороне его слова, сохраняя мысль, – спускался в преисподнюю<sup>93</sup>. В самом деле, как сообщает об Алкиде трагик,

Чтоб неба быть достойным, в Тартар он сошел<sup>94</sup>.

Это число нисхождений в ад и их трактовка, как мы можем видеть, совершенно божественно указаны нашим прославленным поэтом.

(9) Однако поскольку мы читаем, что Орфей спустился в преисподнюю, чтобы вызволить оттуда свою супругу, спустился туда и Тесей, дав клятву обезумевшему другу, спустился и наш Геркулес, чтобы помочь Тесею и Перифою<sup>95</sup> и вывести оттуда Алкесту, супругу Адмета, спустился и Амфиарай<sup>96</sup>, спустился и Эней, – то, пожалуй, необходимо рассмотреть это глубже и иначе, чем перед внимающей толпой, к которой тогда обращался Зиновий. Ведь, надо думать, не без покрова тайны [говорится], что Орфей потерял супругу, а Тесей – Перифоя в преисподней. И не следует считать чистой выдумкой, что царственный прорицатель [Амфиарай] низвергся в преисподнюю по вине жены, а божественный Эней, принесший золотую ветвь, обойдя все убежища преисподней, за исключением города Дита, вернулся невредимым. Поэтому пусть никто не удивляется, если я коснусь всего этого немного подробнее, поскольку я пишу это для размышления преуспевших, а не для наставления невежественных. Многое из того, что мы пишем, не может быть хорошо и легко воспринято слухом.

## ГЛАВА ПЯТАЯ ПЕРВОГО ТРАКТАТА

*В каком смысле можно говорить, что древнейший из поэтов Орфей спускался в преисподнюю, царь Амфиарий – не спускался, а низвергся, Тесей с Перифоем, а также Геркулес с Энеем тоже спускались*

(1) Поскольку, собственно говоря, сошествие во ад означает у нас смерть человека, то есть исхождение души, покидающей тело, то, подобно тому как это исхождение, которое мы называем смертью, является, как мы видим, поистине естественным конечным пределом жизни, так и изображаемые поэтами нисхождения в преисподнюю мы вполне сообразно можем считать обозначающими какую-нибудь конечную цель жизни. Действительно, что более подходит для изображения цели, которую мы ставим себе в жизни, нежели нисхождение в ад, являющееся пределом жизни и концом человеческих деяний?

(2) Итак, откроем, по возможности, этот смысл себе и другим. Чтобы сделать это подобающим образом, определим статус человека, отличающий его от



других созданий. Итак, человек находится на горизонте, границе разумных существ: посредством добродетели он властен с божественной помощью подняться над собой, и в то же время сам по себе, справедливости ради покинутый Божией благодатью, он не может не пасть. “Если, – говорит Боэций, – только добрые нравы могут вознести кого-нибудь над людьми, то из этого с необходимостью вытекает, что отвергших условие человеческого существования порочность столкнет ниже человеческого рода”<sup>97</sup>. Поэтому он не считает несправедливым утверждение, что порочные люди хотя и сохраняют обличье человеческого тела, но по своему душевному устройству превращаются в скотов. Так добродетелями и благочестием мы, превосходя себя, возносимся на небо, пороками же и нечестием, опускаясь ниже себя, погружаемся в ад.

(3) Теперь перейдем к другому. Если не брать во внимание созерцание, высота которого достижима не в пути [земной жизни], [а в небесном] отечестве, вся наша жизнь делится на интеллектуальную и деятельную, не в том смысле, что человек действия совершенно устраняется от умственных занятий или человек ума живет так, что, довольствуясь умозрением, не делает почти ничего другого, а в том, что все совершаемое нами относится к одной из этих двух сторон нашей жизни. Предмет умозрения – истина, деяния же человека направлены на благо. Это, однако, не означает, что истина – одно, а благо – другое, потому что если бы их можно было разделить, то все это разделялось бы реально и каждое в отдельности не было бы тождественно самому себе. Всеми признано известное заключение, что сущее, благо, истина и единое – понятия взаимообратимые. Сущее называется благом в отношении желания и истиной – в отношении познания, так что между ними нет никакого различия вещи и сущности, разнятся только точки зрения.

(4) Так вот, благо имеет три определения, а именно: приятное, полезное и честное. Их соотношение, по-моему, таково: честное является и полезным и приятным, но не наоборот. Ведь невозможно утверждать, что все приятное полезно, а полезное – честно. Отношение к этим трем благам, или, точнее сказать, этим трем определениям блага, имело такое большое значение, что школы философов, рассуждавших о человеческой жизни, расходились именно в оценке приятного и честного.

(5) Эпикурейцы считали высшим благом наслаждение, или, мягко говоря, удовольствие, стоики же – добродетель и благочестность. А пользу так обожала толпа, что все философские школы учили презирать бедность и богатства, в которых, по общепринятому мнению, заключается польза, да и все философские ереси проповедовали это и, мало того, следовали этому. Ведь и эпикурейцы, и более отвратительная, бесстыдная секта циников не только проповедовали, но и любили и предпочитали наслаждение. Что касается интеллектуальной жизни, то она полностью состоит в исследовании истины.

(6) И вот эпикурейцев и всех, ищущих наслаждения, поэты представили в образе Орфея; толпу, домогающуюся выгоды, – в образе Тесея и Перифоя, стоиков – в образе Геркулеса и Энея. Порочный спуск умозрения в преисподнюю (поскольку это занятие всегда должно быть устремлено ввысь) наши поэты изобразили только одним способом: так как академики заявляли, что истину познать нельзя и, что бы ни утверждалось, надо высказываться в пользу противо-

положного мнения, то такое порочное нисхождение в ад поэты специально дали в образе Амфиарая, равно как добродетельный спуск в преисподнюю они изобразили в рассказе о Геракле и Энее, так что каждой из указанных жизненных целей наиподобающим образом соответствует свое нисхождение в ад. Поскольку это требует долгого и многословного рассуждения, мы изложим все по порядку в отдельных главах. Однако, забегаю вперед, скажу, что наш Геракл спускался в преисподнюю движимый героической добродетелью.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Работая над публикуемым переводом, мы пришли к убеждению, что широко известный в настоящее время перевод названия этого сочинения “О подвигах Геракла” некорректен. Коль скоро Салютати основывается почти исключительно на изучении и интерпретации римской литературно-мифологической традиции, то речь, конечно, идет о Геракле, а не о греческом Геракле. Поэтому, например, при существующей замене имен совершенно нелепо выглядит пространное рассуждение гуманиста о римском боге Юпитере (а не о греческом Зевсе) как родителе Геракла и мн. др. Как здесь не вспомнить старый перевод М.С. Корелина – “О трудах Геракула”!

<sup>2</sup> Об этом сочинении см.: *Ревякина Н.В.* Миф о Геракле в толковании гуманиста Салютати // *Бахрушинские чтения*. Новосибирск, 1973. Вып. 3. С. 36–47; *Брагина Л.М.* Итальянский гуманизм: Этические учения XIV–XV вв. М., 1977. С. 99.

<sup>3</sup> Имеется в виду классик римской эпической поэзии Публий Вергилий Марон (70–19 гг. до н.э.).

<sup>4</sup> *Публий Папиний Стаций* (ок. 40–96) римский поэт, один из известнейших литераторов своего времени, прославившийся эпической поэмой “Фиваида”.

<sup>5</sup> *Клавдий Клавдиан* (ок. 375 – после 408) – латинский поэт, по происхождению грек, предположительно из Александрии. Широкою известность получил его мифологический эпос “Похищение Прозерпины”. Это произведение является одним из основных источников трактата Салютати.

<sup>6</sup> То есть уроженец города Канопы в западной части Нильской дельты, рядом с Александрией.

<sup>7</sup> Речь идет о крупнейшем римском сатирике Деции Юнии Ювенале (ок. 60 – после 127), который родился в городе Аквин (в юго-восточном Лацио).

<sup>8</sup> *Ювенал*. Сатиры II, 149–150, 152. Пер. Д.С. Недовича, Ф.А. Петровского // *Римская сатира*. М., 1957. С. 178.

<sup>9</sup> То есть Цицерон.

<sup>10</sup> Салютати говорит о посвященных Марку Юнию Бруту “Тускуланских беседах” Цицерона.

<sup>11</sup> См.: *Цицерон*. Тускуланские беседы. I, 9.

<sup>12</sup> Там же. I, 10.

<sup>13</sup> Там же. I, 12.

<sup>14</sup> *Дикеарх* – греческий ученый из Мессены (Сицилия), ученик Аристотеля и Теофраста.

<sup>15</sup> Фтия – город в южной Фессалии.

<sup>16</sup> Ср.: *Цицерон*. Указ. соч. I, 77, 21.

<sup>17</sup> *Аристоксен* (354–300 гг. до н.э.) – греческий философ и теоретик музыкального искусства, ученик Аристотеля.

<sup>18</sup> Ср.: *Цицерон*. Указ. соч. I, 19.

<sup>19</sup> *Зенон* из Китиона (*Стоик*) – греческий философ (ок. 335 – ок. 262 г. до н.э.), основатель стоической школы.

<sup>20</sup> Здесь и далее в своем экскурсе относительно определений души у древних философов Салютати опирается на трактат Макробия «Комментарии на “Сновидение Сципиона”» (I, 14, 19–20).

<sup>21</sup> *Эпимедокл* из Аркаганта (ок. 495–435 гг. до н.э.) – греческий философ, основатель классического учения об элементах, приверженец теории переселения душ.

<sup>22</sup> *Критий* (460–403 гг. до н.э.) – дядя Платона, поэт, философ круга софистов и Сократа, государственный деятель, возглавивший правление Тридцати тиранов.

<sup>23</sup> *Асклепиад* из Прусы в Вифинии (I в. до н.э.) – греческий врач в Риме, основатель общей патологии, исходивший в своих взглядах из учения Эпикура об атомах.

<sup>24</sup> *Гиппократ Косский* (ок. 460 – ок. 370 г. до н.э.) – величайший врач античности, основатель научной медицины.

<sup>25</sup> На самом деле речь идет не о Гераклите, а об ученике Платона Гераклиде Понтийском (ок. 340 г. до н.э.).

<sup>26</sup> Аниций Манлий Торкват Северин Боэций (ок. 480–524) – римский философ и политический деятель, симпатизировавший христианству; важнейшее сочинение – “Утешение философией”.

<sup>27</sup> Парменид из Элеи (ок. 540–480 гг. до н.э.) – греческий философ, глава школы элеатов, возможно ученик Ксенофана.

<sup>28</sup> Ксенофан из Колофона (ок. 570–480 гг. до н.э.) – греческий философ. поэт и рапсод, первый представитель элейской школы.

<sup>29</sup> Гиппарх из Никеи (190–125 гг. до н.э.) – один из выдающихся астрономов античности.

<sup>30</sup> Анаксимандр (611–546 гг. до н.э.) – греческий философ из Милета, наиболее яркий представитель ионийской натурфилософии, последователь Фалеса.

<sup>31</sup> Гераклит из Эфесса (Темный) (554–483 гг. до н.э.) – великий греческий философ-диалектик.

<sup>32</sup> Зенон Элейский (ок. 490 – ок. 430 г. до н.э.) – греческий философ, ученик Парменида.

<sup>33</sup> Демокрит из Абдеры (460–371 гг. до н.э.) – греческий философ, главный представитель античной атомистики.

<sup>34</sup> Ср.: Макробий. Указ. соч. I, 14, 19; Цицерон. Указ. соч. I, 53.

<sup>35</sup> Аристотель. О душе. II, 1; Макробий. Указ. соч. I, 14, 19.

<sup>36</sup> Цицерон. Указ. соч. I, 38.

<sup>37</sup> Ферекид Сиротский (сер. VI в. до н.э.) – автор космологических произведений с мифологической окраской, учитель Пифагора.

<sup>38</sup> Книга Екклесиаста, или Проповедника 12, 14. В данном случае мы приводим буквальный перевод Вульгаты.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Бытие 37, 35.

<sup>41</sup> Ср.: Вергилий. Энеида. VI, 438–439.

<sup>42</sup> Евангелие от Матфея 8, 12.

<sup>43</sup> Ср.: Книга премудрости Иисуса, сына Сирахова 51, 7.

<sup>44</sup> См.: Псалтирь 85, 13.

<sup>45</sup> Евангелие от Матфея 12, 40.

<sup>46</sup> Св. Григорий Великий Двоеслов (ок. 540–604) – один из ярких представителей западного святоотеческого богословия, римский папа.

<sup>47</sup> Книга Иова 17, 16. Здесь мы приводим свой перевод, поскольку церковно-славянский и русский синодальный переводы расходятся с цитируемым текстом Вульгаты.

<sup>48</sup> Григорий Великий. Моралии на Иова. XIII, 48.

<sup>49</sup> Второе послание Петра 2, 4.

<sup>50</sup> Григорий Великий. Указ. соч.

<sup>51</sup> Следует отметить, что в более позднем и не менее известном сочинении “Диалоги о жизни италийских отцов и о бессмертии души” Григорий Великий принимает точку зрения Августина, говоря о подземном местонахождении ада (см.: Гл. 42. Где должно полагать ад? // Св. Григорий Великий Двоеслов. Творения. М., 1999. С. 685–686).

<sup>52</sup> Аверсий Феодосий Макробий (ок. 400) – латинский писатель-неоплатоник, член кружка Симмаха; главные сочинения – “Сатурналии” и широко используемые в трактате Салютати «Комментарии на “Сновидение Сципиона”».

<sup>53</sup> Макробий. Указ. соч. I, 10, 9–10.

<sup>54</sup> Там же. I, 11, 4–8.

<sup>55</sup> Там же. I, 11, 8.

<sup>56</sup> Овидий. Метаморфозы. I, 30–31. Пер. С. Шервинского // Овидий. Метаморфозы. М., 1977. С. 32.

<sup>57</sup> См.: *Salutati C. De laboribus Herculi*. P. 346 и след.

<sup>58</sup> Макробий. Указ. соч. I, 11, 10–11.

<sup>59</sup> Вергилий. Указ. соч. VI, 641. Здесь и далее пер. В. Брюсова. Харьков, 2000.

<sup>60</sup> Там же. VI, 268–269

<sup>61</sup> Там же. VI, 266–267.

<sup>62</sup> Там же. VI, 640–641.

<sup>63</sup> Сенека. Геркулес в безумье. 660–661 // Луций Анней Сенека. Трагедии. М., 1983. С. 133. (Здесь и далее пер. С. Ошерова.)

<sup>64</sup> Там же. 662–667.

<sup>65</sup> Стаций. Фиваида. IV, 519–521. М., 1991. С. 133. (Здесь и далее пер. Ю. Шичалина.)

<sup>66</sup> Мирк Анней Лукан (39–65) – самый значительный после Вергилия представитель эпической поэзии, автор поэмы “Фарсалия”, в которой описывается война между Цезарем и Помпеем.

<sup>67</sup> См.: Лукан. Указ. соч. VI, 642 и след.; Овидий. Указ. соч. X, 13 и след.; Клавдиан Клавдий. Похищение Прозерпины. II, 157 и след.

<sup>68</sup> *Соллий Модест Аполлинарий Сидоний* (430–485) – латинский писатель, зять императора Авита епископ Клермона. В своих стихах следует традиции Стация, а в письмах – Плиния Младшего.

<sup>69</sup> *Сидоний*. Стихотворения. 9, 275–276.

<sup>70</sup> *Теодонций* – мифограф, на которого Боккаччо часто ссылается в “Генеалогии языческих богов” и которого он также упоминает в «Комментарии на “Комедию” Данте».

<sup>71</sup> *Боккаччо*. Генеалогия языческих богов. VIII, 6.

<sup>72</sup> Римляне называли Нижним морем Этрусское, или Тирренское, море.

<sup>73</sup> Слово *infernus* ‘нижний’ имеет в латинском языке также значение ‘преисподний’.

<sup>74</sup> *Луций Целлий Фирмиан Лактанций* (ум. после 314) – христианский богослов, крупнейший представитель латинской патристики.

<sup>75</sup> *Лактанций*. Божественные установления. I, 11, 30, 31–32.

<sup>76</sup> *Дзаноби да Страда* (1312–1361) – флорентийский грамматик и ритор гуманистического круга друг и адресат Ф. Петрарки и Дж. Боккаччо.

<sup>77</sup> В 1352 г. Дзаноби да Страда переехал в Неаполь, став начальником канцелярии великого сенешаля Неаполитанского королевства.

<sup>78</sup> *Никколо Аччайуоли* (1310–1365) – выходец из знатной флорентийской семьи, великий сенешаль Неаполитанского королевства, прославившийся как дипломат. В XV в. гуманист Маттео Пальмиери составил его жизнеописание.

<sup>79</sup> В мае 1355 г. Дзаноби да Страда – после А. Муссато и Ф. Петрарки – был коронован лавровым венком выдающегося поэта, приняв его из рук императора Карла IV.

<sup>80</sup> Речь идет об “Авиньонском пленении пап” (1309–1377).

<sup>81</sup> Дзаноби да Страда стал папским секретарем в 1359 г.

<sup>82</sup> *Вергилий*. Указ. соч. VI, 126.

<sup>83</sup> См.: *Salutati C.* Op. cit. P. 346 и след.

<sup>84</sup> *Платон*. *Тимей*. 41d.

<sup>85</sup> *Вергилий*. Указ. соч. VI, 748–751.

<sup>86</sup> Такое толкование, в частности, дает Бернард Сильвестр в комментарии на “Энеиду” Вергилия (*Bernardi Silvestris. Comm. In En. Virg. / Ed. Riedel. 1924. P. 30*).

<sup>87</sup> *Лукан*. Указ. соч. VI, 694.

<sup>88</sup> *Стаций*. Указ. соч. IV, 525–527.

<sup>89</sup> Там же. I, 57–58.

<sup>90</sup> *Вергилий*. Указ. соч. VI, 163–174.

<sup>91</sup> *Гомер*. *Одиссея*. XI, 51 и след.

<sup>92</sup> Фералии – древнеримский праздник поминовения усопших.

<sup>93</sup> Ср.: *Бозций*. Утешение философией. III, 12; V, 19 // *Бозций*. Утешение философией и другие трактаты. М., 1990. С. 249. (Пер. В.И. Уколовой.)

<sup>94</sup> *Сенека*. Указ. соч. 423.

<sup>95</sup> Тесей поклялся Перифою, царю лапифов, помочь раздобыть супругу по его желанию. Перифой пожелал похитить жену Аида Персефону, и они спустились в преисподнюю. Аид, выслушав Перифоя, предложил посетителям подождать его решения в передней. Когда друзья сели в каменные кресла, встать они больше уже не смогли. Позже Геракл вызволил Тесея из царства мертвых, но Пирифоя Зевс запретил ему освобождать.

<sup>96</sup> *Амфиарай* – знаменитый мифологический прорицатель, аргосский царь, участник войны “семейных против Фив”. Когда фиванцы разбили своих врагов, Амфиарай попытался спастись бегством, но Зевс метнул молнию, от которой земля расступилась и поглотила Амфиарая.

<sup>97</sup> *Бозций*. Указ. соч. IV, 3.

# СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии.....	3
<i>Н.Х. Мингалеева.</i> Рай и ад в поэме Франческо Петрарки “Африка” .....	5
<i>Н.И. Девятайкина.</i> Роль и место мифологических персонажей в “Триумфах” Франческо Петрарки.....	34
<i>Ю.В. Иванова.</i> Миф и figura: экзегетические истоки поэтики Джованни Боккаччо .....	43
<i>Р.И. Хлодовский.</i> Джованни Боккаччо в народной демонологии своих сограждан .....	49
<i>О.А. Уварова.</i> Мифологизация Данте у его комментаторов второй половины XIV в. ...	54
<i>Е.В. Финогентова.</i> Тит Ливий и Лоренцо Валла: два Тарквиния. Проблема исторического мифа.....	67
<i>Л.М. Брагина.</i> О формообразующей роли античного мифа в творчестве Леона Баттиста Альберти .....	72
<i>О.Ф. Кудрявцев.</i> Патент на благородство: миф о золотом веке в становлении самосознания ренессансной культуры .....	81
<i>R. Fubini.</i> Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico).....	88
<i>Р. Фубини (Италия).</i> Лоренцо Медичи Великолепный: миф и историческая реальность. Резюме <i>О.А. Уваровой</i> .....	96
<i>И.А. Краснова.</i> Миф о флорентийской свободе в биографиях дома Строцци.....	98
<i>У. Коннелл (США).</i> Значение буквы “S” в “Книге о придворном” Кастильоне. <i>Пер. с англ. О.Ф. Кудрявцева, О.А. Уваровой</i> .....	119
<i>К.А.Е. Epenkel.</i> Lilio Gregorio Giraldi’s “De deis gentium historia” .....	123
<i>Карл Эненкель (Нидерланды).</i> “История языческих богов” Лилио Грегорио Джиральди. Резюме <i>О.Э. Новиковой</i> .....	133
<i>Т.В. Сонина.</i> Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне “Гроза” .....	135
<i>В.Д. Дажина.</i> Эротика и политика. Росписи Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе .....	144
<i>Е.П. Халдеева.</i> “Un puovo Rapaso”: Девять Муз в цикле фресок Паоло Веронезе на вилле Барбаро в Мазере.....	155
<i>И.И. Тучков.</i> “Подвиги Геракла” на вилле Фарнезе в Капрарола .....	164
<i>А.Л. Близнюков.</i> Доссо Досси, Светоний и Веспасиан .....	179
<i>А.В. Романчук.</i> Ренессансная интерпретация мифа о быке – символе смерти .....	185
<i>В.М. Володарский.</i> Тиран в подземном царстве. Миф в диалоге Ульриха фон Гуттена .	190
<i>А.В. Доронин.</i> Миф и национальная история в культуре Возрождения в Германии .....	198
<i>Н.А. Багровников, А.В. Дахин.</i> Ветхозаветный миф о Самсоне в ксилографиях Любекской Библии.....	210
<i>R. Poma.</i> Medicina e “pensiero mitico”, descrizioni ed interpretazioni dell’Hoplatria (Paracelso, Libavius).....	221
<i>Р. Пома (Франция).</i> Медицина и мифология. Гоплиатрия в творчестве Парацельса и Либавия. Резюме <i>О.С. Воскобойникова</i> .....	232
<i>Е.Б. Мурзин.</i> Рецепция античной и древнегерманской мифологии в немецких демонологических трактатах второй половины XVI в. ....	233

<i>И.Я. Эльфонд. Раннесредневековые основы политической мифологии во французской культуре XVI в. ....</i>	239
<i>И.К. Стаф. Миф и печатня: мифологизация французского языка в “Цветущем луге” Жоффруа Тори.....</i>	253
<i>О.В. Дмитриева. Миф об Аркадии в “Аркадии” Филипа Сидни .....</i>	260
<i>В.А. Мусвик. “Памятник вечный слез моих”: миф о Венере и Адонисе в “Новой Аркадии” Филипа Сидни .....</i>	276
<i>Е.В. Калмыкова. Мифы о Бруте и о древнейшем заселении Британии в английской исторической мысли XV–XVI вв. ....</i>	285
<i>М.К. Попова. Легенда о короле Артуре в культуре елизаветинской Англии.....</i>	294

#### ПУБЛИКАЦИЯ

<i>Н.Х. Мингалеева. Четыре главы из первого трактата о преисподней в сочинении Колюччо Салютати “О подвигах Геркулеса” (Вступительная статья, перевод с латинского и комментарий).....</i>	301
--	-----

# CONTENTS

Editorial .....	3
<i>N.Kh. Mingaleeva</i> . Heaven and Hell in "Africa" by Francesco Petrarca .....	5
<i>N.I. Devyataikina</i> . The role and the place of mythological persons in "Triumphs" by Francesco Petrarca .....	34
<i>Yu.V. Ivanova</i> . Myth and <i>figura</i> : exegetic origins of Giovanni Boccaccio's poetics .....	43
<i>R.I. Khlodovsky</i> . Giovanni Boccaccio in popular demonology of his fellow citizens .....	49
<i>O.A. Uvarova</i> . Dante's mythologization by his commentators in the 2nd half of the 14th century .....	54
<i>E.V. Finoguentova</i> . Titus Livius and Lorenzo Valla: two Tarquinii. A problem of historical myth .....	67
<i>L.M. Braguina</i> . On the form-shaping role of ancient myth in works by Leon Battista Alberti .....	72
<i>O.F. Kudryavtsev</i> . A patent in nobility: the myth of Golden Age and the self-consciousness of Renaissance culture .....	81
<i>R. Fubini</i> (Italy). Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) (in Italian. Russian resume by <i>O.A. Uvarova</i> ) .....	88, 96
<i>I.A. Krasnova</i> . The myth of Florentine liberty in Strozzi's biographies .....	98
<i>W.J. Connell</i> (USA). The meaning of the letter "S" in Castiglione's "Book of the Courtier" (Russian translation by <i>O.F. Kudryavtsev</i> and <i>O.A. Uvarova</i> ) .....	119
<i>K.A.E. Enenkel</i> (Netherlands). Lillio Gregorio Giraldi's "De deis gentium historia" (In English. Russian resume by <i>O.E. Novikova</i> ) .....	123, 133
<i>T.V. Sonina</i> . The poetic transformation of a myth in Giorgione's "Storm" .....	135
<i>V.D. Dazhina</i> . Erotics and politics. Guilio Romano's frescoes in Palazzo del' Te in Mantova .....	144
<i>E.P. Khaldeeva</i> . "Un nuovo Parnaso": Nine Muses in Paolo Veronese's frescoes at Villa Barbaro in Masere .....	155
<i>I.I. Tuckov</i> . "Heracle's feats" at villa Farnese in Caprarola .....	164
<i>A.L. Bliznyukov</i> . Dosso Dossi, Suetonius and Vespasianus .....	179
<i>A.V. Romanchuk</i> . The Renaissance interpretation of the myth of the ox-symbol of death .....	185
<i>V.M. Volodarsky</i> . Tyrant in the underworld. Myth in dialogue by Ulrich von Gutten .....	190
<i>A.V. Doronin</i> . Myth and national history in the culture of German Renaissance .....	198
<i>N.A. Bagrovnikov, A.V. Dakhin</i> . Biblical myth of Samson in xylography of the Lubeck Bible .....	210
<i>R. Poma</i> (France). Medicina e "pensiero mitico", descrizioni de interpretazioni dell' Hopliatria (Paracelso, Libavius) (in Italian. Russian resume by <i>O.S. Voskoboynikov</i> ) .....	221, 232
<i>E.B. Murzin</i> . The reception of ancient and German mythology in German demonological treatises of the second half of the 16th century .....	233
<i>I.Ya. Elfond</i> . Early Medieval foundations of political mythology in the 16th century French culture .....	239
<i>I.K. Staf</i> . Myth and typography: the mythologization of French language in "Flourishing Meadow" by Geofroy Tory .....	253
<i>O.V. Dmitrieva</i> . The myth of Arcadia in Sidney's "Arcadia" .....	260
<i>V.A. Musvik</i> . The myth of Venus and Adonis in "New Arcadia" by Philip Sidney .....	276

<i>E.V. Kalmykova.</i> Myths about Brutus and ancient inhabitants of Britain in the English historical thought of the 15–16th centuries.....	285
<i>M.K. Popova.</i> The legend about King Arthur in the Elizabethan culture in England.....	294

#### PUBLICATION

<i>N.Kh. Mingaleeva.</i> Four chapters from the first treatise on the hell in “De laboribus Herculis” by Coluccio Salutati (Introduction, translation from Latin, commentary) .....	301
---	-----



## **Myth in the Renaissance culture**

The book deals with one of the most important features of the Renaissance culture: the appeal to mythology in different spheres of creative work. The articles demonstrate Renaissance attitude to the myth, and its origin; they show the use of themes and images of ancient myths and medieval legends in literature, art, political thought, and historiography. The attention is paid to the creation of new myths in Renaissance period – the mythologization of cultural phenomena, political myths etc.. – and to the influence of mythology on the mentality of social groups. The book is illustrated by the reproductions of works by Renaissance artists.

The book is intended for historians, filologists, art historians, philosophers, specialists in the cultural studies as well as everybody interested in the history of the world culture.

*В сборник включены иллюстрации из следующих источников:*

Каталог кассоне Скубринга (Scubring).

Кустодиева Т.К. Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XVI вв. Л., 1985.

Мир истории. 2001. № 5.

Мифы в искусстве старом и новом: Историко-художественная монография (по Рене Менару) СПб., 1993.

Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII вв. М., 1994.

Фотоколлекция Института Варбурга. Лондон.

Томас Мор: К 500-летию. 1478–1978. М.: Наука, 1981.

Archäologie der Antike. 1500–1700. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1994.

Art of Italian Renaissance courts. L., 1997.

Goffen R. Titian women. New Haven; London, 1997.

Gravures sur bois: Illustrations de la Renaissance Florentine: Texte de Paul Kristeller. Paris L'Aventurine, 1996.

Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento / A cura di A. Tenenti Clusone, 2000.

Jürgens W. Erhard Altdorfer: Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Lübeck, 1931.

Palazzo Te in Mantua. Milano, 1994.

Strong R. The cult of Elizabeth. L., 1977.

The works of Edmund Spenser. Ware, 1995.

Tory G. Champ Fleury, ou l'art et science de la proportion des lettres. Genève, 1973.

Качество иллюстраций соответствует качеству представленных авторами оригиналов.

Для оформления переплета использованы:

Андреа Мантенья. Парнас. 1497. Фрагмент. Лувр. Париж

Иллюстрация к поэме Боккаччо "Фьезоланские нимфы". Издание 1568 г. Гравюра

Научное издание

МИФ  
В КУЛЬТУРЕ  
ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Утверждено к печати  
Научным советом  
по истории мировой культуры РАН*

Заведующая редакцией  
“Наука–культура” *А.И. Кучинская*  
Редактор издательства *В.С. Матюхина*  
Художник *В.Ю. Яковлев*  
Художественный редактор *Т.В. Болотина*  
Технический редактор *М.К. Зарайская*  
Корректоры *Е.Л. Сысоева, Т.И. Шеповалова*

Подписано к печати 22.01.2003  
Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Таймс  
Печать офсетная  
Усл.печ . 24,0 + 2,5 вкл. Усл.кр.-отт. 27,1. Уч.-изд.л. 28,7  
Тираж 780 экз. Тип. зак. 3975

Издательство “Наука”  
117997 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90

E-mail: [secret@naukaran.ru](mailto:secret@naukaran.ru)  
Internet: [www.naukaran.ru](http://www.naukaran.ru)

Санкт-Петербургская типография “Наука”  
199034, Санкт-Петербург В-34, 9-я линия, 12

## В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ “НАУКА” ВЫШЛА КНИГА

### **Книга в культуре Возрождения. 28,7 л.**

В сборнике освещена роль книги в культуре эпохи Возрождения: проблемы возникновения и развития книгопечатания как нового средства коммуникации, его функции и значение в социальной, политической и религиозной жизни XV–XVI вв. Раскрывается специфика содержания и оформления различных типов печатных изданий, своеобразие рукописной книжной традиции. Авторы выявляют по составу библиотек ренессансной эпохи культурные интересы частных лиц, дворца, монастыря, духовной семинарии, обрисовывают гуманистический культ книги и особенности “памфлетных войн” того времени. Сборник иллюстрирован работами мастеров искусства и образцами украшения книг эпохи Возрождения.

Для искусствоведов, историков, литературоведов, культурологов, книговедов, издателей, полиграфистов, а также для широкого круга читателей, интересующихся культурой Возрождения и историей книги.



# МИФ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ISBN 5-02-011802-8



9 785020 118027

